



AUTORITRATTO

Puolustuspuheenvuoro omaelämäkerrallisuudelle

Ulla Heikkilä
Aalto-yliopisto
Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
Elokuvaohjauksen koulutusohjelma
19.5.2016

Tekijä Ulla Heikkilä

Työn nimi Autoritratto – Puolustuspuheenvuoro omaelämäkerrallisuudelle

Laitos Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Elokuvaohjaus

Vuosi 2016

Sivumäärä 59

Kieli suomi

Tiivistelmä

Opinnäytetyöni on syntynyt tarpeesta kirjoittaa puolustuspuheenvuoro omaelämäkerrallisuudelle. Omaelämäkerrallisen aineiston käyttö kertomataiteissa herättää helposti vastustusta: se tuomitaan narsistiseksi projektiksi, jonka aiheet eivät voi nousta yleisellä tasolla merkittäviksi. Usein sitä syytetään myös terapiahakuisuudesta.

Opinnäytetyö tarkastelee omaelämäkerrallisen fiktion ominaispiirteitä kirjallisuuden, tekijähaastattelujen ja omien teosteni pohjalta. Pääpaino on elokuvassa ja teatterissa, mutta myös kaunokirjallisuutta sivutaan.

Olen haastatellut opinnäytetyöhön kolmea suomalaista näytelmäkirjailija-teatteriohjaajaa: Ruusu Haarlaa, Milja Sarkolaa ja Saara Turusta. Haastateltavat ovat valikoituneet ajankohtaisuutensa ja kiinnostavuutensa tähden. Heidän kokemuksillaan ja ajatuksillaan on työssä suuri rooli.

Omista töistäni käsittelen erityisesti lopputyöelokuvaani *Golgata* sekä yhdessä Jenni Toivoniemen kanssa kirjoitettua ja ohjattua näytelmää *Naisten juhla*. Pääpaino sekä haastatteluissa että omien töideni käsittelyssä on tekoprosessin aikaisissa kokemuksissa ja tekijyyden kysymyksissä. Teosanalyysiä ei pyritä. Tekijyyttä pohditaan sekä kirjoittamisen että ohjaamisen näkökulmasta.

Opinnäytetyön alussa tutkitaan tekijän suhdetta omaelämäkerralliseen materiaaliin ja todetaan, että omakohtainenkin teos voi saavuttaa yleisempää merkitystä. Keskivaiheilla käsitellään omakohtaisuuden vaikutusta työryhmään ja näyttelijöihin. Lopussa esiin nousevat läheisiltä lainaamisen moraaliset kysymykset ja valmiin teoksen vastaanotto sekä yksityisessä että julkisessa keskustelussa.

Avainsanat fiktio, omaelämäkerrallisuus, tekijyys, tunnustuksellisuus

Author Ulla Heikkilä		
Title Autoritratto – Plea for Autobiographical Fiction		
Department Department of Film, Television and Scenography		
Major Film Directing		
Year 2016	Pages 59	Language Finnish

Abstract

This thesis derives from the need to write a plea for the use of autobiographical material in fiction. Autobiographical basis in narrative arts often generates objection: it is easily deemed as a narcissistic project that can bear no universal meaning. Sometimes it is accused of being used as a form of therapy.

This thesis examines the special features of autobiographical fiction through literature, interviews with other artists and through my own artistic work. Main focus is on film and theatre but also literature is touched.

I have interviewed three Finnish playwright-directors for the thesis: Ruusu Haarla, Milja Sarkola and Saara Turunen. I chose them for their recent work and general artistic interest. Their experiences and thoughts form a great deal of the thesis.

I also cover two of my own projects: *Golgotha*, my MA-film and *Feast for Women*, a play co-written and -directed with Jenni Toivoniemi. The examination of both the interviews and my own work concentrates on the questions of authorship and processes of creation. The analysis of the artwork itself is not crucial. The questions of authorship are considered from the point of views of writing and directing alike.

In the beginning of the thesis we go through the relationship between the author and their autobiographical material. It is noted that a work of autobiographical fiction can gain a more general significance. Than we go through the ways in which the autobiographical basis of the work affects the actors and other artists involved in the process. In the end we examine the moral questions of borrowing material from the ones close to the author. Finally we look at the reception of the artwork both in public and private context.

Keywords authorship, autobiographical fiction, confessions

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	2
1.1 METODOLOGIA, AINEISTO JA KESKEISET KÄSITTEET	5
1.1.1 Haastattelut	7
1.1.2 Omat teokseni	8
2. MIKSI EN HALUA KEKSIÄ.....	10
4. OMAELÄMÄKERRALISUUDEN MÄÄRITTYMINEN.....	13
4. SUHDE MATERIAALIIN	19
4.1 TERAPIAN PELKO.....	22
4.2 KOKEMUS MERKITYKSELLISYYDESTÄ.....	25
4.3 TAITEILIJUUS AIHEENA.....	27
5. HENKILÖKOHTAISEN SISÄLLÖN JAKAMINEN OHJAUSTILANTEESSA	30
5.1 NÄYTTELIJÄ JA TOSIELÄMÄN ESIKUVA	32
6. OMAKUVA TEOKSESSA.....	34
7. PISTE, JOSSA FIKTIO ALKAA.....	37
8. LÄHEISTEN MATERIAALINA KÄYTTÄMISEN MORAALI	41
9. VASTAANOTTO	45
10. YHTEENVETO	47
LÄHTEET	52
LIITTEET.....	55

1. JOHDANTO

"Muut kasvattavat ihmistä, minä kuvaan häntä ja esitän varsin epämuodostuneen yksilön, josta totisesti tekisin tyystin toisenlaisen, jos saisin muovata hänet uudelleen. Mutta tehty mikä tehty. Muotokuvani ääriiviivat eivät ole harhaanjohtavia, vaikkakin horjuvia ja epävakaisia. Maaailma on pelkkä alati heiluva keinu. [...] En saa kuvaukseni kohdetta asettumaan aloilleen. Se liikkuu levottomana ja epävakaisena synnynnäisen huumauksen vallassa."

– Michel de Montaigne: *Esseet, osa III*. (Montaigne 2015, 24.)

Ihminen on kiinnostanut ihmistä aikojen alusta lähtien. Olemme kautta historiamme tehneet verrattomasti enemmän taidetta ja tiedettä omasta lajistamme kuin vaikkapa apinoista tai delfiineistä. Vaikuttaisi jopa olevan kysymys jonkinlaisesta lajityypillisestä käytöksestä. Ihminen haluaa tuijottaa omaa tai lajitoverinsa napaa mieluummin kuin simpanssin napaa. Siellä on jotakin häntä niin kovasti koskettavaa. Ja mikä olisikaan ihmisen tutkailuun parempi ja syvempi tietolähde kuin ihmisistä lähin – tutkija itse?

Itsetutkiskelun esi-isiä ovat kirkkoisä Augustinus (354–430 jaa.) teoksellaan *Tunnustuksia* sekä ranskalainen filosofi Michel de Montaigne (1533–1592), jonka koko kirjallinen ura perustui itsetutkiskelulle. Montaignen pääteoksena pidetään kolmiosaista esseekokoelmaa *Essais* (1580–1588), jossa hän pyrki käsittelemään moraalifilosofian suuria kysymyksiä käyttämällä tutkimusmateriaalina pääasiassa itseään. Juuri omista ääriviivoistaan hän puhuu johdannon alkuun nostetussa sitaatissakin. Montaigne oli sitä mieltä, että kaikki moraalifilosofia oli sovellettavissa kaikkeen yksityiseen elämään, sillä "jokaisessa ihmisessä on ihmisyyden koko kirjo" (Montaigne 2015, 25). Kuten Eric Auerbach kirjoittaa, juuri jokaisesta ihmisestä löytyvän *l'humaine conditionin* käsitteellä Montaigne perustelee hankkeensa mielekkyyden. Koska kuka tahansa on riittävä aineisto kokonaiselle moraalifilosofialle, yksittäisen ihmisen tarkka itsetutkiskelu on oikeutettua ja kenties jopa välttämätöntä. (Auerbach 2000, 319.)

Toisin sanoen jo Montaigne versioi omaelämäkerrallisen kirjoittamisen tyypillisintä puolustusta ja perustelua: mitä yksityisempää, sen yleisempää. Ajatus on, että mitä syvemmälle omiin sisuskaluihinsa taiteilija tunkeutuu ja mitä tarkemmin hän ne yleisönsä eteen erittelee, sitä todennäköisemmin hän tulee törmänneeksi ihmisyyden

syviin pohjavirtoihin, eläinlajiamme yhdistäviin voimiin. Todelliseen *l'humaine conditioniin* siis.

Sitten Montaignen päivien lukuisat kirjailijat, teatterintekijät ja elokuvantekijät ovat käyttäneet itseään taideteostensa aineistona. Joillekin omaelämäkerrallisuus on ollut julkista, melkeinpä ohjelmanumero, toisille vaietumpaa ja piilotettua. Suomalaisista voisimme nostaa esille vaikkapa kuvittaja-kirjailija Henrik Tikkasen, jonka niin kutsuttu osoitetrilogia (*Kulosaarentie 8*, *Majavatie 11* ja *Mariankatu 26*) kattaa kirjailijan elämänvaiheet varhaislapsuudesta keski-ikäiseksi alkoholistiksi. Tikkasen vaimo, kirjailija Märta Tikkanen, osallistui tikkaslaiseen autofiktioprojektiin proosarunoteoksellaan *Vuosisadan rakkaustarina*, joka on eräänlainen kaunokirjallinen vastine osoitetrilogian viimeiselle osalle.

Omaelämäkerrallinen teos voi periaatteessa pitää sisällään mitä tahansa. Onhan maailmassa kohtaloita. Tikkasen *Kulosaarentie 8*:n avauskappale tuntuu kuitenkin tiivistävän niitä teemoja, jotka näitä teoksia niin usein yhdistävät (poikkeuksiakin toki on): "Tämä on karkea tarina synnillisestä elämästä, äkkikuolemasta, haureudesta ja viinasta. Aiheena on eräs onneton perhe ja sen taistelu kohtaloon vastaan, sehän juuri kaikessa mahdottomuudessaan on elämän tarkoitus." (Tikkanen, H. 2004a, 7.) Tikkasen perhehistoria on toki äärimmäinen tapaus. (Ja ironia kirjallisena sävynä selvä alusta lähtien.) Onnettomista perheistä on joka tapauksessa usein kysymys. Samankaltaisissa maastoissa kuljeskelee myös viime vuosien kiitetyin ja puhutuin omaelämäkerrallisuuden hyödyntäjä, norjalainen kirjailija Karl Ove Knausgård.

Elokuvan puolelta selkeitä esimerkkejä ei nouse aivan yhtä paljon kuin kaunokirjallisuudesta ja teatterista. Federico Fellinin voisimme kuvitella yhdeksi heistä, mutta hän ei moista mainetta halua. (Palatkaamme siihen myöhemmin.) François Truffaut'n elokuvilla on selkeitä yhteyksiä hänen omaan elämäänsä, etenkin Antoine Doinel -sarjalla ja elokuvalla *La Nuit Americaine*. Yksityiskohdat ovat toki muuttuneet matkalla. Truffaut käytti materiaalinaan koko maailmaa, kaikkea mihin sattui törmäämään ja luonnollisesti myös itseään. (Duncan & Ingram 2004, 9–14.) Itsensä ja elämänsä taiteen tarkoituksiin valjastaneista elokuvantekijöistä mainittakoon vielä Woody Allen.

Omaelämäkerrallisuus on opinnäytteeni aihe – yllätys, yllätys! – henkilökohtaisista syistä. Huomaan taiteellisessa työssäni hakeutuvani toistuvasti omaelämäkerrallisen materiaalin äärelle, ja erityisesti viimeisimmät teokseni prosesseineen kutsuvat puoleensa lähempää tarkastelua. Miksi minulla on tarve käyttää

materiaalina juuri itseäni? Onko kyseessä ohimenevä vaihe vai taiteellinen ominaislaatu? Mitä etua minulle on oman elämäni taiteellisesta käytöstä? Ja mitä se tekee psyykelleni ja ihmissuhteilleni?

Ennen kaikkea tämä teksti on syntynyt tarpeesta kirjoittaa puolustuspuheenvuoro omaelämäkerralliselle taiteelle. Monet minuun syvästi vaikuttaneista teoksista ovat olleet suoraan ja selkeästi omaelämäkerrallisia, mutta yleinen kokemukseni on, että omakohtaisen aineiston hyödyntäminen taiteessa synnyttää helposti vastustusta. Ainakin elokuvamaailmassa olen joutunut monasti kohtaamaan kulmakarvojen kohottelua, kun olen avannut teosteni omaelämäkerrallista luonnetta. Lähestymistapani on tuomittu narsistiseksi, mielikuvituksettomaksi, näköalattomaksi tai terapian hakemiseksi. Syytökset ovat vakavia, ja pyrin tällä työllä vastaamaan niihin parhaani mukaan.

Kun kerroin lopputyöelokuvani *Golgata* taustoista erälle ystävälleni ja kollegalleni, tämä nyökytteli vakavasti. "Vai niin, vai niin. Tällainen isäsuhdejuttu, ymmärrän kyllä mitä olet tekemässä. Mutta miksi et sijoittaisi tarinaasi vaikkapa avaruusasemalle? Miksi mennä kulttuurikodin vappujuhliin? Etäännyttäisit hieman. Tulisi kiinnostavampaa elokuvaa." Minä olin ymmälläni: miksi avaruusasema olisi kiinnostavuuden tae? Ja miksi toisaalta kulttuurikoti epäkiinnostavuuden?

Myös elokuva- ja tv-käsikirjoituksen professori Iiro Küttner on puhunut vahvasti omaelämäkerrallista elokuvaa vastaan. "Minä en halua nähdä yhtäkään käsikirjoitusta, jossa kahvinkeitin porisee opiskelijayksiössä!" hän julisti jo professorirekrytointinsa opetusnäyteluennolla. Minulle jäi epäselväksi, mikä vika opiskelijayksiöissä oikeastaan on. Ja edelleen: miten voimme tuomita elokuvan sen tapahtumaympäristön tai henkilöiden iän perusteella? Eiväthän ne vielä paljasta elokuvan aiheesta, tarinasta tai tyylilajista yhtikäs mitään.

Tämän työn nimi, *Autoritratto*, on italiankielinen taidehistorian termi. Se tarkoittaa omakuvaa – taiteilijan representaatiota itsestään. Kuvataiteissa omakuva on ollut merkittävä lajityyppi viimeistään renessanssista alkaen. Monet suuret kuvataiteilijat kautta vuosisatojen ovat kuvanneet itseään, esimerkiksi Diego Velazquez, Albrecht Dürer, Rembrandt van Rijn, Frida Kahlo ja Helene Schjerfbeck. Italiankielinen sana *ritratto* (muotokuva) juontaa juurensa latinan verbistä *trahere*, vetää. Samaa juurta on myös englannin verbi *draw*, jolla on kaksoismerkitys *piirtää* ja *vetää*: ikään kuin piirtäminen olisi yritys kiskoa todellisuutta paperille. Mutta kuinka vetää muuttuvainen muuttumattomaksi?

Opinnäytetyöni kansikuvana on taiteilija Hulda Guzmanin omakuva (*Autorretrato*, 2007). Teos tavoittaa omakuvan tekemisen ominaispiirteen, josta Montaignekin puhuu alun lainauksessa: muotokuvan ääriviivat ovat horjuvat ja epävakaiset. Silmät sojottavat mikä minnekin aivan kuin kasvot olisivat ehtineet liikahtaa maalaamisen aikana. Kohde ei asetu paikoilleen, vaikka kohteena olisi taiteilija itse. Kaikki me olemme alituudessa liikkeessä ja synnynnäisen huumauksen tilassa. Katson syvälle sisimpääni, vilkaisen nopeasti pois ja kas, olenkin äkkiä jo toinen. Opinnäytetyöni kertoo tästä suloisesta paradoksista: toisaalta himosta tavoittaa todellisuus, toisaalta tuon pyrkimyksen mahdottomuudesta.

1.1 Metodologia, aineisto ja keskeiset käsitteet

Opinnäytetyöni ei ole yleisesitys omaelämäkerrallisen taiteen historiasta tai nykyisyydestä. Se on muodoltaan pohdiskeleva, omakohtainen ja tekijyyttä tutkiva – ei tilastollis-objektiivinen tiedeteos. Toisin sanoen olen sallinut itselleni täyden vapauden ja epätieteellisyyden metodologiassa ja aineistojen valinnassa. En pyri kattavuuteen vaan puhun sellaisista teoksista ja tekijöistä, jotka kiinnostavat minua syystä tai toisesta.

En ole myöskään rajannut aineistoani elokuvaan, vaikka kyseessä on elokuvataiteen opinnäytetyö. Itse asiassa kaikki haastateltavani ja suuri osa kirjallisesta aineistostani ovat teatterin tai kaunokirjallisuuden puolelta. Näiltä aloilta löysin aiheeni kannalta kiinnostavia ja ajankohtaisia esimerkkitapauksia. Olen itsekkin tekijänä monialainen, ja haluan pitää osana käsittelyä myös esimerkiksi tekemäni teatteriesitykset.

Olen itse sekä käsikirjoittaja että ohjaaja, ja minulle nämä prosessit ovat rinnakkaiset. En aina osaa erotella työvaiheita toisistaan. Usein puhunkin sekä kirjoittajan että ohjaajan positiosta käsin. Myös kaikki haastateltavani ovat itse sekä kirjoittaneet että ohjanneet ne teokset, joita opinnäytetyön puitteissa käsittelen. Kirjoittaminen ja ohjaaminen kulkevat tässä työssä käsi kädessä. Jos haluan tähdentää jonkin asian toteutumista nimenomaan kirjoittaja- tai ohjaajanäkökulmasta, mainitsen siitä erikseen.

Koska jonkinlainen raja on tehtävä, olen jättänyt käsittelyni ulkopuolelle dokumentaariset elokuvat ja dokumenttiteatterin. Kirjallisuuden puolella suoranaiset omaelämäkerrat tuottavat ongelmia – miten niiden fiktiivisyyden aste tulisi määritellä?

Käytän aineistonani sellaisia omaelämäkerrallisia teoksia, joilla on selkeästi kaunokirjallinen luonne. Edelleen vetoan omaan epätieteellisyyteeni ja keskeiseen valintaperusteeseeni: kirjoitan siitä, mistä huvittaa. Kirjoitan siitä, mikä tuntuu oleelliselta.

Dokumentaarinen elokuva olisi ollut kiinnostava tutkimuskohde, sillä ainakin suomalaisessa dokumenttielokuvan kentässä on viime vuosina vallinnut voimakas omakohtaisuuden ja tunnustuksellisuuden juonne. Tämä kenttä on kuitenkin minulle vieras eikä se suoraan sanottuna kiinnosta minua niin paljon, että olisin jaksanut perehtyä siihen erityisemmin. Mielenkiintoni kohdistuu nimenomaan sellaiseen fiktion, jossa on voimakas todellisuusperäinen aines. Minua kiinnostaa fiktion ja todellisuuden välinen häilyvä raja ja niiden keskinäinen vuorovaikutus. Dokumenttielokuvan käsittely synnyttäisi nähdäkseni toisentyypisiä kysymyksiä.

Tämän työn puitteissa minua kiinnostaa erityisesti julkilausuttu omaelämäkerrallisuus. Minusta ei ole teoreettisesti kiinnostavaa etsiä yhtäläisyyksiä tekijän elämänhistorian ja teoksen väliltä ja pohdiskella, synnyttiköhän tuo ja tuo tapahtuma kenties tämän ja tämän teoksen. (Kirjallisuustieteen puolella autobiografisen tutkimussuuntauksen tuloksia nimitetään kuvaavasti *intentioharhaisiksi*.) Minua kiinnostavat ennen kaikkea teokset, jotka lausuvat ääneen omaelämäkerrallisen luonteensa. "Tänään on 27. helmikuuta 2008. Kello on 21.43. Nimeni on Karl Ove Knausgård, olen syntynyt joulukuussa 1968 ja olen siis tätä kirjoittaessani 39-vuotias." (Knausgård 2012, 31.) Omat teokseni eivät julistaudu omaelämäkerrallisiksi tällä tapaa (niin kuin elokuvat harvemmin muutenkaan), mutta puheeni niistä on muutenkin erilaista kuin puheeni muiden teoksista.

Koska opinnäytetyöni on ennen kaikkea tekijälähtöinen, aineistoista suurimman painoarvon saavat tekemäni haastattelut ja omat prosessikuvaukseni. Minua kiinnostaa verrata omia kokemuksiani omaelämäkerrallisen tekemisen vaiheista (materiaalin löytämisestä vastaanottoon) muiden tekijöiden kokemuksiin. Varsinaisia teosanalyysyjä opinnäytetyöni ei sisällä, vaan se paneutuu ennen kaikkea ajattelun ja käytännön tekemisen prosesseihin.

1.1.1 Haastattelut

Olen haastatellut tämän työn pohjalle kolmea kirjailija-ohjaajaa: Ruusu Haarlaa, Milja Sarkolaa ja Saara Turusta. Kaikki haastattelut suoritettiin Helsingissä maaliskuuhun 2016. Haastattelut kestivät noin 1,5–2 tuntia. Luonteeltaan ne olivat keskustelevia ja lennokkaita. Juttu kulki minne mieli. Jonkinlainen kysymyspatteristo minulla oli toki käytössäni; varioin sitä haastateltavasta riippuen jonkin verran, mutta yleinen haastattelurunko löytyy opinnäytetyön liitteistä (liite 1).

Ruusu Haarla opiskelee viimeistä vuotta Teatterikorkeakoulun ohjauksen linjalla. Haarla on tehnyt esityksiä esimerkiksi Helsingin Ylioppilasteatteriin ja ollut dramaturgina Susanna Kuparisen Valtuusto- ja Eduskunta-trilogioissa. Tämän opinnäytetyön kannalta hänen keskeisimpiä ohjauksiaan ovat yhdessä Seidi Haarlan kanssa kirjoitettu *Traumaruumis* (ensiesitys Teatterikorkeakoulussa 2014) ja lopputyö *Ruska* (ensiesitys Teatterikorkeakoulussa 2015), jonka Haarla on myös kirjoittanut.

Traumaruumis on dokumenttiteatterin keinoja hyödyntävä teos, jossa sisarukset nimeltä Seidi ja Ruusu käsittelevät lapsuuttaan. Esitys perustuu sisarusten yhteisiin ja erityisesti Seidin muistoihin. Esityksessä Seidi näyttelee erilaisia versioita itsestään ja molempia vanhempiaan. Mainittakoon, että en ole itse nähnyt *Traumaruumista*: siitä kertomani perustuu puhtaasti Haarlan haastatteluun ja muualta lukemaani. Haarlan taiteellinen lopputyö *Ruska* jatkaa samoista teemoista kuin *Traumaruumis*. Jälleen käsitellään haastavia perhesuhteita, etenkin äidin ja tyttären välistä riippuvuutta ja lapsen itsenäistymistä vanhemmasta. *Ruska* on osittain myös *Traumaruumiin* tekoprosessin synnyttämä: näytelmän tytär alkaa kirjoittaa näytelmää lapsuudestaan ja näytelmän äiti järkyttyy. Omaelämäkerrallisen materiaalin käyttö taiteessa on siten myös osa *Ruskan* aihetta. Miten läheiset reagoivat joutuessaan osaksi teosta?

Milja Sarkola on teatteriohjaaja ja näytelmäkirjailija. Sarkola on ohjannut esityksiä muun muassa Helsingin kaupunginteatteriin ja Kansallisteatteriin. Opinnäytetyössäni käsittelen esityksiä *Perheenjäsen* (ensiesitys Teatteri Takomossa 2011) ja *Jotain toista* (ensiesitys Q-teatterissa 2015), jotka Sarkola on sekä kirjoittanut että ohjannut.

Perheenjäsen käsittelee taiteelle omistautumisen ja perhesuhteiden ylläpitämisen välistä ristiriitaa. Sen keskiössä on tyttären suhde etäiseksi jääneeseen näyttelijäisään ja kokemus siitä, että teatteri ja teatterillisuus siirtyvät näyttämöltä myös osaksi perhesuhteita. *Jotain toista* jatkaa ja syventää *Perheenjäsenen* tunnustuksellista muotoa.

Sen keskiössä on seksuaalinen halu sekä yksityisessä että ammatillisessa elämässä: se ruotii ohjaajahahmon parisuhdetta ja seksuaalisuutta vallankäytön välineenä teatterissa. Haarlan teosten tapaan myös Sarkolan teokset käsittelevät omaelämäkerralliseen taiteen tekemiseen liittyviä moraalisia kysymyksiä ja pohdintoja. Mitä taiteen nimissä saa tehdä?

Saara Turunen on teatteriohjaaja ja näytelmäkirjailija, joka tunnetaan näytelmistään *Puputyttö* (ensiesitys Teatterikorkeakoulussa 2007), *Broken Heart Story* (ensiesitys Q-teatterissa 2011) ja *Tavallisuuden aave* (ensiesitys Q-teatterissa 2016). Turunen on myös ohjannut näytelmiensä kantaesitykset. Lisäksi hänen esikoisromaaninsa *Rakkaudenhirviö* ilmestyi vuonna 2015 (Tammi).

Turusen näytelmistä en ole nähnyt *Puputyttöä* ja *Broken Heart Storya*, joten niiden luonnehdinnat perustuvat pitkälti Turusen haastatteluun. *Puputyttö* käsittelee naisille yhteiskunnassa tarjoutuvia rooleja ja erityisesti naisille asetettua puhtauden vaatimusta. *Broken Heart Story* jatkaa konfliktisten naisroolien käsittelyä: miten yhdistää rakkaus kunnianhimoon ja ura-ambitioihin? Jos nainen haluaa olla taiteilija, tuleeko hänen muuttua mieheksi? *Tavallisuuden aave* käsittelee suomalaisen kulttuurin vaatimusta tavallisuudesta, huomiota herättämättömyydestä. Ihmiset määrittelevät itsensä normaaliksi ja muut epänormaaleiksi. Todellisuudessa normaaliutta ei ole vaan se riippuu aina määrittelijästään. Turunen itse kokee, että *Tavallisuuden aave* ei oikeastaan ole omaelämäkerrallinen teos, sillä se sisältää paljon muutakin materiaalia kuin hänen omaansa (Turunen 2016). Esitys jääkin tässä vähemmälle käsittelylle.

Turusen romaani *Rakkaudenhirviö* on tämän työn aiheiden kannalta oleellinen. Turusen kanssa käymäni keskustelu liittyi sekä teatterin että kirjallisuuden diskursseihin, niiden eroihin ja toisaalta erityiskysymyksiin. *Rakkaudenhirviö* kertoo nuoren naisen kasvusta ja tarpeesta paeta. Erityisesti se kertoo päähenkilönsä suhteesta suomalaisuuteen ja toisaalta taiteilijuuteen.

1.1.2 Omat teokseni

Omista teoksistani aiheen kannalta oleellisimmat ovat lopputyöelokuvani *Golgata* (ELO 2016) ja yhdessä Jenni Toivoniemen kanssa kirjoitettu ja ohjattu näytelmä *Naisten juhla* (ensiesitys Valtimonteatterissa 2015). Lisäksi sivuan BA-elokuvaani *Laulu ennen sammumista* (ELO 2014) ja ensemble-elokuvaa *Joutomaa* (ELO 2016).

Golgata on omista töistäni selkein tapausesimerkki omaelämäkerrallisesta tekemisestä. Se perustuu paljossa lapsuudenkokemuksiini, ja sen esittämä perhe on jollain tapaa lapsuudenperheeni kaltainen. (Puutun tarkemmin elokuvan fiktion ja todellisuuden tasoihin myöhemmin.) *Golgata* on 30-minuuttinen elokuva kulttuuriperheen vappujuhlista, joiden aikana teatteriohjaajaisän taiteellinen kriisi kärjistyy. Elokuvan päähenkilö on 10-vuotias Inari, joka yrittää hallinnoida sekavaa perhetodellisuuttaan neuvottelemalla Jumalan kanssa. *Golgata* kertoo tavoista, joilla lapset kantavat ja kannattelevat epävakaita vanhempiaan. Lapset kokevat tarvetta olla vahvoja ja ylläpitää perherakenteita, joskus jopa enemmän kuin aikuiset. Käytän opinnäytetyön osana myös puoli vuotta ennen kuvauksia kirjoittamaani ohjaajan sanaa: se löytyy kokonaisuudessaan työn liitteistä (liite 2.).

Naisten juhla on yhteisteos kirjoittaja-ohjaaja Jenni Toivoniemen kanssa. Vaikka tekijöitä on kaksi, teoksessa on selkeää omaelämäkerrallisuutta – meille molemmille. Jo tämä tekee siitä aiheen kannalta kiinnostavan tapaustutkimuksen. Lisäksi *Naisten juhlan* vastaanotto yllätti minut. En ollut varautunut niin omaelämäkerralliseen luentaan, mutta monet läheisistäni kokivat teoksen hyvinkin omakohtaiseksi. Jouduin sen kohdalla vastaamaan reaktioihin, jollaisia en ollut kohdannut aiemmin.

Naisten juhla on yhden päivän ja yhden yön teos, jossa mökkisaarelle juhlimaan saapuneen polttariseurueen keskinäiset jännitteet kiristyvät. Se on komedia, joka lietsoutuu välillä absurdillekin tasolle. *Naisten juhlan* keskeinen aihe on naistenvälinen ystävyys etualaisena ja itseisarvoisena. Ystävyys ei ole sivujuonne romantiikalle vaan lopulta tärkeintä, mitä henkilöiden elämässä on. Toinen tärkeä aihe on taiteilijuus, jota kukin henkilöistä heijastaa. Jokaisella on omanlaisensa suhde taiteeseen ja taiteilijuuteen: se on kaikkien elämän kantava teema, jopa traagisiin mittasuhteisiin asti.

Laulu ennen sammumista kertoo *Naisten juhlan* tapaan taiteilijuudesta (tai oikeammin taiteilijuuden ja siihen liittyvän estetiikan tavoittelusta). Elokuva ei ole varsinaisesti omaelämäkerrallinen eikä muutenkaan enää itselleni ajankohtainen, joten en käsittele sitä laajasti. Se liittyy kuitenkin taiteilijuuden käsittelyyn taiteessa, mille on omistettu opinnäytetyössä oma osionsa. Lisäksi se liittyy vastaanoton ja läheiseltä varastamisen kysymyksiin, ja mutkan kautta myös *Naisten juhlan* sisältöön.

Joutomaa on 30-minuuttinen elokuva joukosta nuoria talonvaltaajia. Elokuva toteutettiin ensemble-hengessä, mikä tarkoittaa tässä tapauksessa sitä, että näyttelijöillä oli voimakas vaikutus sen sisältöön. He kehittivät omia henkilöhahmojaan ja näiden

juonilinjoja. Itse olin vastuussa teoksen estetiikasta ja suuremmista juonilinjoista. Tekotavastaan huolimatta *Joutomaa* on minulle henkilökohtainen ja omaelämäkerrallinen teos. Se perustuu paljossa nuoruudenkokemuksiini ja sisältää vähintään kaksi alter egoani.

2. MIKSI EN HALUA KEKSIÄ

Minun on aina ollut pakko kirjoittaa asioista, jotka tunnen. Jos en toimi niin, tulen taitamattomaksi ja hämmentyneeksi. Vaikka saisinkin jutun valmiiksi, se tuntuisi epärehelliseltä ja vastenmieliseltä. Muistan kuinka meidän piti kirjoittaa science fiction -kertomus kuudennen luokan äidinkielen tunnilla. Rakastin yleensä ainekirjoitusta ja olin siinä nopea, mutta scifi-jutusta tuli todellinen taistelu. Muistan että kirjoitin ja kirjoitin, keksin pakkomielteisesti erilaisia olentoja ja jännittäviä tapahtumankäänteitä. Kertomus paisui yli äyräidensä, se täytti lopulta koko vihon, mutta en silti meinannut saada sitä päätökseensä.

Nyt kaksikymmentä vuotta myöhemmin luulen tietäväni mistä vaikeuteni science fictionin parissa johtuivat. Kirjoittaminen ei ollut sisäsyntyistä. En tiennyt hetkeäkään, mistä kertomukseni oikeastaan kertoo ja siitä tuli vain epätoivoinen yritys jäljitellä minulle vieraan tyylin ulkoisia piirteitä. Kertomuksen sisältö ei perustunut havaintoon maailmasta vaan pintapuoliseen havaintoon genrestä. Se oli monenkertaista mimesistä, jäljitellyn jäljittelemistä. Joka hetki tunnistin oman epäaitouteni ja siksi tekeminen oli niin tuskallista.

Olen aina ollut huono keksimään olentoja. En ole kiinnostunut peikoista, hirviöistä tai puhuvista puista. Lapsena en leikkinyt ikinä edes eläintä, niin epäkiinnostavilta nekin vaikuttivat. Ihailen kyllä suuresti vaikkapa Lucas Cranachia ja Hieronymos Boschia, jotka osasivat keksiä maalauksiinsa toinen toistaan apokalyptisempiä olentoja. Ihailen J. R. R. Tolkienia, joka keksi ne puhuvat puut. Ja ihailen science fiction -kirjoittajia, jotka keksivät uusia kieliä, avaruuskansoja ja laitteita, joilla siirtyä nopeasti paikasta toiseen. Vaikuttaisi kuitenkin, että itse eksyn kauas aiheestani, kun alan keksiä. Löydän itseni kummallisten olioiden joukosta. Mutta en tiedä mitä niiden kanssa tehdä.

Itse olin lapsena kiinnostunut ihmisistä. Piirustuksissani oli tyttöjä rivissä, pään päälle kirjoitettuna kunkin nimi. Kun menin isovanhemmilleni, juoksin saman tien

mummini luo ja pyysin tätä kertomaan vanhoista ajoista. (Hän oli hyvä kertomaan tarinoita, joissa hiihdettiin jään yli kouluun ja tehtiin heinää.) Aikuisten juhlissa notkuin pöydän ääressä niin pitkään kuin annettiin, ja kuuntelin juoruja niistä, jotka eivät olleet paikalla. Muistan edelleen häkellyttävän monta erotarinaa yhdeksänkymmentäluvulta. Rakkaimmissa kirjoissani ei ollut satuolentoja tai suuria seikkailuja vaan tyttöjä, jotka elivät elämäänsä sukulaisten ja kyläläisten ympäröiminä.



Kuva 2. Ihmeellisiä olentoja. Lucas Cranach vanhempi: *Viimeinen tuomio* (noin 1524).

Sen lisäksi, että olin kiinnostunut ihmisistä yleensä, olin erityisen kiinnostunut itsestäni. Tai ehkä on väärin sanoa niinkään – ennemminkin minuus oli alusta lähtien niin voimakas linssi, jonka lävitse tarkastella maailmaa, ettei minulla ollut muuta vaihtoehtoa. Se oli (ja on edelleen) kaikki mitä minulla oli. En ollut erityisen innokas kirjoittamaan päiväkirjaa, mutta näin jälkikäteen tarkasteltuna kaikki varhaiset kertomukseni ja ainekirjoitukseni ovat tarinallistettuja versioita minusta. Suurin osa niistä käsittelee ystävyyttä, joka oli senaikaisen elämäni keskeisin ja ongelmallisin teema.

Johdannossa mainittu professori Iiro Küttner (hän, joka vastusti opiskelijabokseihin sijoitettuja elokuvakäsikirjoituksia) avasi myöhemmin eräällä kurssillaan omaa suhdettaan omaelämäkerralliseen kirjoittamiseen. Küttner kertoi meille

hurjia juttuja elämästään ja totesi sitten, ettei ole ikinä kirjoittanut niistä kummunnutta fiktiota. Se johtuu hänen mukaansa siitä, että hänelle ne ovat anekdootteja eikä hän tiedä mitä ne tarkoittavat. Jos hän kirjoittaisi oman elämäntarinansa elokuvaksi, se ei olisi tarina vaan sarja toisistaan irrallisia kiinnostavia tapahtumia. Se ei kertoisi mistään.

Oma kokemukseni on kuta kuinkin päinvastainen. Minun on helpompi tavoittaa aiheeni, jos käyttämäni materiaali tulee mahdollisimman läheltä. Mitä tutumpi maasto, sitä paremmin ymmärrän sanottavani. En koe tarvetta etäännyttää henkilökohtaisen elämäni kokemuksia historiaan, avaruuteen tai fantasiamaailmoihin. En ymmärrä miksi pitäisi. Arkitodellisuuteni on tavattoman kiinnostava ympäristö, ja haluan hyödyntää sen tarinoita ja estetiikkaa. Ennen kaikkea se on ympäristö, jonka merkityksiä ymmärrän. Siitä osaan rakentaa kudelman, joka on samaan aikaan rehellinen ja kertoo jostakin.

Törmäsin science fiction -ongelmaani uudelleen opiskellessani elokuvakoulussa ensimmäistä vuotta. Ensimmäisten harjoituselokuvien työryhmät ja aiheet päätettiin jonkinlaisella äänestyksellä, ja päädyin kirjoittamaan ohjaaja Olli Saloselle dystooppista scifi-elokuvaa nimeltä *Apatia*. Eletyt vuodet ja kertynyt kirjoittajakokemus ei ollut juurikaan parantanut suhdettani kyseiseen genreen. Minun oli todella vaikeaa tavoittaa jutun emotionaalista ydintä ja elokuvan olemassaolon tarkoitusta, sillä jäin jumiin keksimiseen, joka oli lopultakin hyvin keinotekoisia. Työskentely tuntui siltä kuin en olisi keksinyt omilla aivoillani vaan joillakin laina-aivoilla, kuvittelemanani scifi-kirjoittajan aivoilla. "Jotain tämänkaltaista hän varmasti keksisi." En tietenkään väitä, että scifi- tai fantasia-elokuva yleensä olisi emotionaalisesti kuollutta ja mieletöntä. Jälleen korostan ihailuani heitä kohtaan, jotka osaavat – itse vain en ole yksi heistä.

Kun sitten kirjoitin käsikirjoitusta ensimmäistä omaa ohjaustani varten, oli helpottavaa saada katsoa lähelle. Elokuva *Miten sanoa hyvästit* (ELO 2012) kertoo isovanhempieni parisuhteesta ja isoisäni kuolemasta, hyvin tarinallistetussa muodossa kylläkin. Suhteeni käsikirjoitukseen oli tarkka ja täsmällinen: tiesin millaisista ihmisistä oli kysymys, millaiset esineet heidän taloonsa kuuluivat ja ennen kaikkea, mitä tämä kaikki merkitsi minulle. Elokuvan yksityiskohdilla – tupakansavulla, peileillä ja heijastuksilla, Leninin päällä – on paitsi todellisuuspohja myös totuuspohja. Ne eivät ole elokuvassa siksi, että ne on sitä varten keksitty vaan siksi että ne ovat totta. Jollekin tämä voi olla maailman typerin perustelu, mutta minulle kokemus oli tärkeä, ja on sitä edelleen. Ihmisten totuudet ovat niin syviä ja monimuotoisia, että minun on sellaisia vaikea keksiä. Osaan vain katsoa ja kuunnella.

Näytelmäkirjailija Heini Junkkaala kuvaa artikkelissaan *Perustuu tosi-tapahtumiin* omaa tietään kirjoittajana seuraavasti: "Enää en ajattele, että minulla on köyhä mielikuvitus. Tiedän, että ammattitaitoni perustuu siihen, että näen kuvia mielessäni. [...] Nykyään puhun mieluummin keksimisestä ja totean, että olen huono keksimään. Minä en keksi, minä löydän. Minä havainnoin, muistelen ja ajattelen – sillä tavoin minä löydän sen, mitä teokseeni tarvitsen." (Junkkaala 2012, 151.)

4. OMAELÄMÄKERRALLISUUDEN MÄÄRITYMINEN

"Elokuviissani on kaikki eikä mikään omaelämäkerrallista." – Federico Fellini: *Fellini*. (Fellini 1980, 21.)

Mitkä teokset sitten lopulta määritellään omaelämäkerrallisiksi ja miten tuo määrittely tapahtuu? Taiteesta tavattoman suuri osa on tekijöilleen tavalla tai toisella omakohtaista tai henkilökohtaista, tämä lienee kaikille selvää. Kaikkea emme kuitenkaan niputa omaelämäkerrallisuuden käsitteen alle. Mikä tekee teoksesta sellaisen, että sitä aletaan pitää omaelämäkerrallisena?

Omaelämäkerrallisuuden tunnistaminen (tai tunnustaminen) voi olla vaikeaa taiteilijalle itselleenkin. Federico Fellini analysoi suhdettaan aiheeseen näin: "Olisi hävytöntä väittää elokuviani omaelämäkerrallisiksi. Sillä minä olen keksinyt oman elämäni. [...] Elokuviissani ei ole mitään anekdoottista eikä omaelämäkerrallista. Todistusaineistoa tietyiltä elämän kausilta niistä sen sijaan kyllä löytyy. Siinä mielessä voidaan sanoa, että elokuvani ovat omakohtaisia, mutta vain siinä mielessä kuin jokainen kirja, jokainen runosäe, jokainen kankaalle maalattu väri ovat omakohtaisia." (Fellini 1980, 230.) Ja toisaalla hän kuitenkin kirjoittaa, että rajoittuu elokuvissaan kertomaan omista kokemuksistaan ja tulkitsemaan ympäröivää todellisuuttaan (Fellini 1980, 213).

Minun on vaikea hahmottaa Fellinin (ja monen muun omaelämäkerrallisuuden kieltäjän) asennetta. Miksi teosten kumpuaminen omasta henkilöhistoriasta pitäisi kieltää tai piilottaa? Miksei materiaalin luonnetta voisi lausua ääneen, kenties jopa ylpeydellä? Omatkin teokseni ovat hyvin fiktiivisiä ja tarinallistettuja, ja esimerkiksi monilla *Golgan* konkreettisilla yksityiskohdilla ei ole mitään tekemistä todellisen elämäni yksityiskohtien kanssa. Siitä huolimatta pidän sitä omaelämäkerrallisena teoksena. Tämä oli selvää minulle ja työryhmälle koko tekoprosessin ajan enkä osaa

nähdä tässä ongelmaa. Fellinin kirjoittaessa teoksistaan tuntuu kuin hän vastaisi kammottavaan syytökseen. Kuin omaelämäkerrallisuus olisi jokin iljettävä perversio, joka tekijän täytyy kieltää itsessään.

Milja Sarkola toteaa haastattelussaan, että hänen käsityksensä mukaan kaikki kirjoittavat enemmän tai vähemmän itsestään. Kyse on ennemminkin siitä, millaisen muodon teokselle antaa. Sarkolan Teatterikorkeakoulun lopputyö *Yksityinen* käsitteli osittain samoja teemoja kuin myöhempi *Jotain toista*, mutta verhotummin. Teos ei myöskään saanut osakseen yhtä omaelämäkerrallista luentaa kuin *Perheenjäsen* ja *Jotain toista*. Sarkolalle *Perheenjäsenen* keskeinen valinta ei ollut päätös käyttää teoksen materiaalina omia kokemuksia vaan tapa, jolla asiat yleisölle esitettiin. Teos itsessään antaa katsojalle ohjeen lukea sitä Sarkolan henkilöhistorian kautta. (Sarkola 2016.)

Myös Ruusu Haarlan ensimmäisillä ohjaustöillä Ylioppilasteatterissa oli omakohtainen pohja. Niiden omaelämäkerrallisuus ei kuitenkaan ollut avointa. *Traumaruumis* oli puhtaammin omaelämäkerrallinen, ja oikeastaan sitä voisi pitää dokumentaarisenä teoksena. Vaikka esitys oli estetiikaltaan karnevalistinen ja liioiteltu (ja siten ei-dokumentaarinen), se tarjosi yleisölle dokumentaarisen lukuohjeen. Haarla toteaa arvostavansa nykyään myös katsojana teatteria, joka sisältää jonkinlaisen paikannuksen siitä, mistä teos on peräisin. Sillä saadaan enemmän aikaiseksi kuin komerosta käsin käsittelemällä. (Haarla 2016.)

Saara Turunen kirjoittaa artikkelissaan *Minä materiaalina*, että taiteilijoilla on absurdeihin mittasuhteisiin yltyvä tapa rakentaa fiktiivisiä konstruktioita, joiden sisään piilottaa teoksen omaelämäkerrallinen luonne. "Mitä taiteeseen ja erityisesti teatteriin tulee, tuntuisikin suuremmalta myöntää narsismi ja käsitellä sitä avoimesti kuin käsitellä sitä joka tapauksessa, jonkin fiktiivisen rakennelman taakse piiloutuneena [...] On aivan tavallista konstruoida vaikkapa kokonainen sotaelokuva vain kertoakseen omasta isäsuhteestaan." (Turunen 2012, 117.)

Teoksen omaelämäkerrallista luonnetta voi tuoda julki monien muotoratkaisujen kautta. Yksi tapa on oikeiden nimien käyttäminen. Näin tekevät esimerkiksi Karl Ove Knausgård *Taisteluni*-teoksessa ja Ruusu ja Seidi Haarla *Traumaruumiissa*. Elokuvan puolella samaa keinoa on käyttänyt ruotsalainen kirjoittaja-ohjaaja Anna Odell elokuvassaan *Luokkajuhla*. Teatterissa yksi tyypillinen tapa on kirjoittaa näyttämölle Kirjailijan tai Ohjaajan hahmo, joka kertoo ja tulkitsee näyttämön tapahtumia yleisölle. Kuten Milja Sarkola toteaa *Perheenjäsenestä*: "Siinä oli niin selkeästi se kirjailijan alter

ego, tavallaan tietynlainen tunnustuksellinen soundi myös ihan siinä, miten se puhutteli yleisöä." (Sarkola 2016.) Tämänkaltaisilla keinoilla teos positioi itsensä tiettyyn genreen ja antaa yleisölleen tai lukijoilleen lukuohjeen.

Saara Turusen romaanin *Rakkaudenhirviö* prologiluvussa teoksen puhuja kuvailee, miten alkaa kirjoittaa kirjaa. "Ja niin minä tartun kynään ja kirjoitan seuraavat lauseet." (Turunen 2015, 6.) Tällä lauseella teoksen minä ja kirjailija ikään kuin samastuvat, muuttuvat samaksi puhujaksi. Omaelämäkerrallinen lukuohje on syntynyt. Kirjan lopussa lukuohje toistuu. Viimeinen luku alkaa elliptisesti samasta luvusta, jolla koko teos alkoi. Nyt lauseet kuuluvat näin: "Ja niin minä tartun kynään ja alan kirjoittaa. Kirjoitan ja kirjoitan tätä tarinaa. Miksi piti mennä niin kauaksi? mietin ja kirjoitan aina vaan, kunnes tulen tähän. Tässä lopetan. Annan kirjoitukselle nimen, Rakkaudenhirviö." (Turunen 2015, 438.) Näillä lauseilla kirjan kertoja korostaa omaa rooliaan tekijänä, kirjoittajana.

Julkisessa vastaanotossa *Rakkaudenhirviö* tulkittiinkin varsin nopeasti omaelämäkerralliseksi teokseksi, tekijänsä kasvutarinaksi. *Helsingin sanomien* kriitikko Antti Majanderkin otsikoi arvostelunsa omakohtaisuutta alleviivaten: "Hauska esikoisromaani tavattoman tylsästä aiheesta, omasta kasvamisesta – Menestynyt teatterintekijä kaivelee omaa napaansa, riemukkaasti" (Majander 2015). Turunen itse kertoo hieman yllättyneensä, kuinka kiinnostuneita kirjallisuuskeskustelussa oltiin teoksen taustoista ja omakohtaisuuden asteesta. Hänen kokemuksensa mukaan romaanin kohdalla fiktion ja todellisuuden tasot herättivät enemmän kysymyksiä ja keskustelua kuin teatteridiskurssissa. (Turunen 2016.)

Omaelämäkerrallisen luennan syntyyn vaikuttavat lukuiset ulkoteiteelliset seikat. "Omaelämäkerrallisuus" on monesti leima, jonka lyömisestä päätetään vasta vastaanotossa ja julkisessa keskustelussa. Mikäli tekijä (tai hänen perheenjäsenensä) ovat ennestään julkisuuden henkilöitä ja heidän henkilökohtaisen elämänsä piirteet tunnettuja, omakohtainen aines on helppo paikantaa teoksesta. Ääriesimerkkinä julkisuuskuvan ja ulkoteiteellisen informaation vaikutuksesta teoksen omaelämäkerralliseen luentaan voidaan pitää amerikkalaisen r&b-artisti Beyoncé'n *Lemonade*-albumia (2016), joka käsittelee parisuhdetta, pettämistä ja sydänsuruja.

*Lemonade*en sisältävä visual album -osuus ohjaa kyllä katsojaa tulkitsemaan teosta Beyoncé'n elämän kautta esimerkiksi käyttäessään materiaalinaan kotivideoita Beyoncé'n tyttärestä. Väitän kuitenkin, että pitkälti luennan synnyttää se, että Beyoncé'n ja hänen miehensä, rap-artisti Jay Z:n parisuhde on niin tuttu asia valtaosalle maailman

väestöstä. Kun Beyoncé tekee parisuhdelevyn, se luetaan väistämättä tunnustuksellisenä tilityksenä hänen omasta elämästään. Kuten kirjoittaja ja internet-persoona Ijeoma Oluo summaa The Guardianin kommenttipalstalla: "To read early headlines, Lemonade is about Beyoncé and Jay Z, or it's about what a dog Jay Z is, it's about that infamous elevator fight, it's about Beyoncé being mad at Jay Z, it's about Beyoncé's heartbreak over Jay Z." (Oluo 2016.) Meillä on niin valtavasti tietoa tästä parisuhteesta, että tunnistamme sen piirteet näiden viha- ja rakkauslaulujen lyriikoista, vaikka ne ovat lopulta aika yleismaailmallisia.

Tunnettujen ihmisten lisäksi ulkostaiteellinen tieto vaikuttaa tulkintaamme silloin, kun tekijän vanhemmat ovat kuuluisia. Esimerkiksi Sofia Coppolan elokuvia tavataan lukea omaelämäkerrallisen tulkintakehyksen läpi (ehkä esikoiselokuva *Virgin Suicides* lukuunottamatta), vaikka teokset sinänsä eivät ohjaa katsojaa moiseen lukutapaan. Tiedämme, että hän on rikkaan ja merkittävän elokuvaohjaajaisän (Francis Ford Coppolan) tytär; tiedämme keiden kanssa hän on ollut naimisissa ja tiedämme että hän on asunut nuorena Tokiossa. Meidän on helppo lukea jopa *Marie Antoinetten* kaltainen, todelliseen henkilöön perustuva epookki, kuvauksena omasta kasvusta yltäkylläisyyksien keskellä.

Milja Sarkola kertoo, että kirjoittaessaan *Perheenjäsentä* hän kiersi pitkään näytelmän isän ammattia ja identiteettiä. Sarkola koki, ettei henkilön ammatilla olisi muuta merkitystä kuin se, että teos luettaisiin hänen oman isänsä julkisuuden kautta, mikä tuntui paitsi tunkkaiselta myös moraalisesti mahdottomalta. (Sarkolan isä on näyttelijä ja teatterinjohtaja Asko Sarkola.) "Mulla oli valtava psyykkinen vastus käsitellä sitä aihetta, niin kuin varmaan on yleistä ihmisillä joiden vanhemmat on tavalla toisella julkisuuden ihmisiä, jolloin se riski tai se haavottuvuus on tietyllä lailla paljon suurempi. Koskaan ei voi aloittaa anonyymisestä, fiktiivisestä perhetarinasta tai kasvutarinasta." Prosessin aikana Sarkola kuitenkin oivalsi, että isän ammatti, näyttelijäisyys, oli osa näytelmän aihetta. Sillä oli sisällöllinen ulottuvuus. Näytelmän tyttärestä tuntuu, että hän ei tunne isäänsä, koska tämä näyttelee myös elämässään. Isän ammatin merkitys aiheen kannalta voitti julkisuuteen ja vastaanottoon liittyvän kipuilun. "Se muuttui suuremmaksi kuin yksityinen elämä." (Sarkola 2016.)

Itselleni omaelämäkerrallisuus on kiinnostava kysymys lähinnä tekijyyden ja tekemisen kannalta. Lukijan tai katsojan näkökulmasta käsin se tuntuu irrelevantilta. Esimerkiksi *Rakkaudenhirviötä* lukiessani minua ei kiinnosta, onko Antin ja Lauran hahmoilla tosielämän esikuvat. Katsoessani *Lost in Translationia* minua ei kiinnosta,

oliko Spike Jonze noin kiireinen ja epäempaattinen silloin kun Sofia Coppola asui hänen kanssaan Tokiossa. Eikä minua kiinnosta, pettikö Fellini Giulietta Masinaa elokuviansa tähtien kanssa niin kuin Guidon hahmo elokuvassa *8½*. Juorulehdet ovat asia erikseen. Teokset ovat teoksia, ja autobiografismi tulkinnan ja analyysin metodina tarpeeton.

Niin kuin israelilainen kirjailija Amos Oz luonnehtii tekijyytensä omaelämäkerrallista laatua ja teostensa vastaanottoa romaanissaan *Tarina rakkaudesta ja pimeydestä*: "Mutta mikä minun kertomuksissani on omaelämäkerrallista ja mikä paljastuksia? [...] Kaikki kirjoittamani kirjat ovat omaelämäkerrallisia, mutta mikään niistä ei sisällä omaelämäkerrallisia paljastuksia. Lukija, jonkalaista kutsun "huonoksi lukijaksi", haluaa aina tietää "mitä todella tapahtui". Mikä tositapaus kertomuksen takana piilee. Missä ja milloin, kuka ketä vastaan ja kuka nai ketä. [...] Mihin "huono" lukija itse asiassa pyrkii? Eikö hän ole pikemminkin laiska lukija, joka lukee romaaneja kuin sosiologi tai juoruja janoava ihminen? [...] Tällainen lukija vaatii, että kuorin kirjani hänelle. Hän vaatii minua heittämään hänen takiaan omin käsin roskakoriin sen mikä kirjassa on parasta, hän haluaa että viskaan pois viinirypäleet ja tarjoan hänelle vain viinirypäleistä nyppimäni kivet." (Oz 2007, 42–43.)

Yksi kiinnostava piirre, joka monia omaelämäkerrallisia teoksia yhdistää, on se, että omaelämäkerrallisen taiteen tekeminen nousee yhdeksi teoksen teemoista. Teos alkaa kommentoida omaa muotoaan ja luonnettaan. Usein kysymykset, joita teos käsittelee, liittyvät moraalisiin valintoihin: saako näin tehdä? Onko taiteilijalla oikeus käyttää itseään ja erityisesti läheisiään taideteoksen materiaalina? Tässä käsitellyistä teoksista ainakin Milja Sarkolan ja Ruusu Haarlan näytelmät (*Perheenjäsen, Jotain toista, Traumaruumis* ja *Ruska*) ottavat nämä kysymykset osaksi aiheitaan. Omista teoksistani *Naisten juhla* sivuaa tätä teemaa. Milja Sarkola toteaa, että omaelämäkerrallisen tekemisen käsittely teoksen sisällä on myös osa yleisölle annettavaa lukuohjetta ja se voimistaa teoksen omaelämäkerrallista luentaa (Sarkola 2016). Teos osallistuu omaan määrittelyynsä ja sen ympärillä käytävään keskusteluun.

Omat teokseni eivät ole antaneet katsojalle omaelämäkerrallista lukuohjetta, ja koska en ole julkisuuden henkilö, ne eivät saa osakseen sellaista tulkintaa ulkوتاiteellistenkaan seikkojen tähden. Ne ovat omaelämäkerrallisia vain ja ainoastaan sen tähden, että minä itse luokittelen ne niin. Jos joku sattuisi kysymään, voisin toki tuohtua ja vakuuttaa että ei, kyllä nämä ovat täyttä fiktiota eivätkä liity elämäni millään

tavalla. Mutta miksi tekisin niin? Uskon että tekemisen ja lopputuloksen kannalta on hyödyllistä, että olen tietoinen ja rehellinen sen suhteen, mistä materiaalini kumpuaa.

Miksi sitten vaikkapa Fellini on niin altis kieltämään teostensa omaelämäkerrallisuuden? Kuten Peter von Bagh kirjoittaa: "Väite [”olen keksinyt kaiken”] hämmästyttää. Kukapa olisi elokuvissaan avoimemmin puhunut itsestään kuin teoksien *Vetelehtijät*, *Ihana elämä* ja *8½* ohjaaja?" (von Bagh 1980, 7.) Yksi Fellinin päätöistä, *8½*, saa nimensäkin siitä, että Fellini oli ennen sitä ohjannut seitsemän ja puoli elokuvaa. (Fellinin matematiikassa kaksi lyhytelokuvaa ja yksi yhteisohjaus lasketaan puolikkaaksi elokuvaksi.) *8½* kertoo elokuvaohjaajasta, jonka pitäisi tehdä uutta elokuvaa, mutta joka joutuu ennen kuvauksia rimakauhun valtaan ja uppoutuu syvälle muistoihinsa ja harhanäkyihin. Teoksen ja tekijän välinen suhde on ilmeinen tavalla, jota elokuvan nimi alleviivaa. "Tämä on 8,5. elokuvani. Tämä kertoo tämän elokuvan tekemisestä." Elokuva kutsuu katsojan tulkitsemaan itseään nimenomaan tekijänsä kautta, omaelämäkerrallisen viitekehyksen läpi. Itseanalyysillaan Fellini kuitenkin kiistää tämän.



Kuva 3. Marcello Mastroianni Guidona. Still-kuva Federico Fellinin elokuvasta *8½* (1963).

Toisaalta – sallittakoon se Fellinille. Hän on lopulta ainoa ihminen, joka voi määritellä omien teostensa suhteen todelliseen maailmaan ja omiin kokemuksiinsa. Jos me muut käymme väittämään vastaan – "Kyllä ne ovat omaelämäkerrallisia, Federico! Kasvoithan itsekin Riminillä niin kuin *Vetelehtijät*, olithan itsekin elokuvaohjaaja niin

kuin Guido!" – olemme jälleen autobiografismin ja intentioharhojen kuopassa. Teokset itse voivat tarjota lukuohjeita ja määrittelyjä tiettyyn pisteeseen asti. Lehdistö ja yleisö voivat tehdä omat tulkintansa. Lopullinen määrittelyvalta on kuitenkin taiteilijalla itsellään. Taiteilijoista toisille omaelämäkerrallisuus on sanana jotakin myrkyllistä, toisille ei.

4. SUHDE MATERIAALIIN

Omaelämäkerrallisuuteen liittyy monelle tekijälle pelkoa ja häpeää. Epäilyksiä on monentasoisia, ja niitä nousee sekä tekijän sisältä että ulkoa. Saara Turunen toteaa, että omaelämäkerrallisuus on kirosana kaikilla taiteen kentillä: se tuomitaan helposti "akkojen jutuksi". (Turunen 2016.) Oma kokemukseni on samansuuntainen. Tuntuu että omaelämäkerrallisuudesta puhuminen herättää kuulijassa ivallisen asenteen. "No niinpä tietysti." Se on vähempiarvoinen tekemisen tapa – jopa siinä määrin, että sille saa nyrpistää nenäänsä täysin avoimesti, vaikka yleensä pyrimme jonkinlaiseen kollegiaaliseen kohteliaisuuteen kuullessamme typeränkin idean.

Ainakin minussa omaelämäkerrallisuuden ympärillä pyörivä diskurssi on synnyttänyt häpeää ja jopa syyllisyyden tunteita. On ollut vaivaannuttavaa kertoa oman tekemisen taustoista. Olen saattanut vähätellä juttujani kuulijan asennetta ennakoiden. "No tää nyt on tätä tämmöstä... On kulttuurikoti ja tälleen... Hehe." Hyvä etten ole alkanut tytötellä itseäni! Mieleeni on ollut iskostettuna näkemys siitä, että suuret aiheet ovat toisaalla. Merkittävyys on toisaalla. Yhteiskunta on toisaalla. Elämä on toisaalla.

Haastattelemani tekijät korostavat, että vaikka he hyödyntävät teoksissaan omakohtaisia kokemuksia, teosten aiheina eivät ole he itse. "Minä" tai "minun elämäni" eivät ole aiheita. "Minä" ja "minun elämäni" ovat materiaalia, ja se on eri asia. Kuten Ruusu Haarla toteaa, kenenkään elämä ei ole kokonaisuutena kiinnostavaa. Tekemisen motivaationa ei voi olla oman elämän tai vaikkapa lapsuuden käsittely yleisellä tasolla. Teoksen täytyy kertoa jostakin tietystä asiasta. Oma elämä on käyttökelpoista materiaalia, mutta tekijän täytyy löytää teokselleen aihe – jotakin, mikä on kaikille tunnistettavaa. (Haarla 2016.)

Haarla kuvaa työskentelytapansa seuraavasti: "Se tapa, jolla mä usein työskentelen tai lähden työstämään jotakin, on että mä aloitan jostain henkilökohtaisesta pisteestä. Ja sitten mä lähden seuraamaan sitä ja siitä muodostuu fiktio mun

ulkopuolelle." Haarla on hyödyntänyt omaelämäkerrallisuutta aina. Hän kertoo kirjoittaneensa päiväkirjoja ja olleensa muutenkin luonteenlaadultaan itsereflektioon taipuvainen. Hän kokee pääsevänsä lähelle ihmisyyden syviä kysymyksiä nimenomaan itsereflektion kautta: toista ihmistä ei voi koskaan tutkia yhtä perusteellisesti kuin itseä. Haarla toteaa, että kyseessä saattaa olla hänelle luontainen ominaisuus. Kaikille tekijöille itsereflektio ei välttämättä ole mielekäs tapa tarkastella maailmaa. (Haarla 2016.)

Haarla ei ymmärrä, miksi itsessä sisällä olevien asioiden käsittelemistä pidetään tylsänä ja itsen ulkopuolella olevien asioiden käsittelemistä kiinnostavana. Ajattelutapa pitää sisällään olettamuksen, että me itse emme ole osa maailmaa vaan maailma on jotakin meidän ulkopuolellamme. Haarla kokee, että maailman voi löytää kummasta suunnasta tahansa, sisältä tai ulkoa. Molemmissa tapauksissa tekijän on sukellettava riittävän syvälle. Mitä yleisemmällä tasolla tekijä pysyttelee, mitä laajemman aiheen hän valitsee, sitä pinnallisemmaksi käsittely todennäköisesti jää. Jos tekijä pysyttelee etäällä ja kertoo aina "muista", hän tuskin löytää maailmasta mitään sanomisen arvoista. (Haarla 2016.)

Omaelämäkerrallisuus sinänsä ei ole epäilyttänyt Haarlaa. Hänelle oma elämä on vain materiaalia, ja sen käytön kyseenalaistaminen tuntuu turhalta. "Se tuntuu musta yhtä absurdilta kuin sanoa että mä en voi tehdä veistosta hiekasta." Haarla ei ole myöskään pelännyt, että hänen käsittelemänsä aiheet olisivat liian pieniä. Pikemminkin pelot ja epäilykset esimerkiksi *Traumaruumiin* kohdalla ovat liittyneet siihen, onko hän tekemässä jotain liian rajua ja suurta. Haarla ei ole liiemmin kokenut omaa tekemistään narsistisena: "Edes itseen keskittyminen ei ole narsismia, koska sen tehtävä ei ole esitellä meistä [Ruususta ja Seidistä] mitään kuvaa." Jos *Traumaruumiin* tarkoitus olisi ollut rakentaa tekijöidensä minäkuvaa ja luoda heistä tietynlaista vaikutelmaa, sitä voisi pitää narsistisena projektina. *Traumaruumiin* pyrkimyksenä oli kuitenkin purkaa rakennettua kuvaa perheestä ja korvata se aidolla kokemuksella ja tuntemisella, mitä Haarla pitää narsistisen projektin vastakohtana. Haarla itse laskee narsistisiksi ennemmin sellaiset taideteokset, joiden ainoana pyrkimyksenä on esitellä jotain tyyliä tai tekijöidensä mieltymyksiä. Sillä ei ole omaelämäkerrallisuuden kanssa mitään tekemistä. (Haarla 2016.)

Haarlan lopputyönäytelmä *Ruska* jatkaa osittain *Traumaruumiin* tematiikkaa. Sen syntyprosessiin vaikutti paljossa myös *Traumaruumiin* osakseen saama myrskyisä vastaanotto: Ruusu ja Seidi Haarlan lähipiiri reagoi voimakkaasti siihen, että Haarlat

tekivät selkeän omakohtaista esitystä. Haarlat joutuivat tekoprosessin ja esityskauden aikana pohtimaan teoksen oikeutusta syvällisesti. He joutuivat myös vastaamaan lähipiirinsä suoraan kyseenalaistukseen siitä, voivatko he toimia näin. Tästä henkilökohtaisen elämän myrskystä tuli osa *Ruskan* aihetta. Haarla kertoo, että hänelle kokemus *Traumaruumiin* jälkipyykistä oli voimakkaan absurdi. "Tää on jotain niin outoa, että mä en osaa laittaa tätä mihinkään lokeroon." Lopulta Haarla tuli siihen tulokseen, että luontevin lokero tapahtumille oli teatteri. Todellisen elämän ihmissuhteet alkoivat omaksua esityksen tai performanssin logiikkaa, ja oikealta ratkaisulta tuntui tehdä niistä komediaa lavalle. Haarlan tapa käsitellä elämän äkillistä absurdiutta oli siirtää se teatterin lavalle, jonne se tuntui kuuluvan. (Haarla 2016.)

Traumaruumiin jälkiseuraamukset johtivat kuitenkin myös epäilyksiin *Ruskan* suhteen. Haarla tuli varovaiseksi, sillä hän ei enää halunnut kohdata vastaavaa tilannetta kuin mitä *Traumaruumis* oli synnyttänyt. Hän koki, ettei itse enää jaksaisi vastaavanlaisia selvittelyjä. Jälkikäteen Haarla ajattelee, että hänen itsesuojeluvaistonsa toimi jossain määrin lopputuloksen kustannuksella: hän pidätteli pitkään sellaisten sisältöjen kanssa, jotka olisivat kuuluneet teokseen. Hän on kuitenkin myös sitä mieltä, että materiaalin käyttäminen ja sijoittaminen osaksi *Ruskaa* ei ollut väärin. "Mä koen että mä tein oikein. Että siellä on sen materiaalin paikka, komediassa." (Haarla 2016.)

Myös Saara Turunen rakentaa teoksensa aihelähtöisesti. Hänen käyttämänsä materiaali on läheltä ja itsestä, mutta hän pyrkii valitsemaan aiheen, joka on yhteiskunnallinen ja ympäröivää todellisuutta käsittelevä. (*Rakkaudenhirviön* tapauksessa esimerkiksi Kotimaa.) Haarlan tapaan Turunen kertoo käyttäneensä itseään materiaalina aina. Mahdollisesti taipumus on lähtenyt päiväkirjojen kirjoittamisesta. Hän ei ole kokenut tarvetta lähteä merta edemmäs kalaan vaan on kokenut läheltä kirjoittamisen hedelmällisenä työmetodinä. Turunen haluaa kertoa itselleen läheisistä asioista, avoimestikin. Oman elämän käyttö materiaalina on ollut taiteen motivaattori ja inspiraation lähde. (Turunen 2016.)

Turunen kertoo, ettei ole osannut halveksia omaa tekemistään, koska se on ollut niin tärkeää. Halveksunta ja epäilykset ovat tulleet jostain ulkopuolelta; hänelle omat aiheet eivät ole tuntuneet pieniltä tai väheksyttäviltä. Turunen kokee säästävänsä ihmisten aikaa sillä, että kirjoittaa itselleen tärkeistä aiheista. Se on tapa kunnioittaa yleisöä ja lukijoita. Ainakin hän voi taata, että teoksessa on tekijälleen merkittävää sisältöä. Turusen teosten olemassaolo ei perustu pinnalliseen mielenkiintoon. Jos onnistuu kertomaan jostakin itselle merkityksellisestä asiasta tarkasti, todennäköisesti se

avautuu muillekin ymmärrettäväksi. Turusen epäilykset omaelämäkerrallisen aineiston suhteen ovat liittyneet pääasiassa moraalisiin tai vastaanoton kysymyksiin: voiko näin tehdä? (Turunen 2016.)

Milja Sarkola alkoi kirjoittaa ensimmäistä näytelmäänsä *Perheenjäsentä* Arthur Millerin *Kauppamatkustajan kuoleman* päälle. Sarkolaa kiinnosti erityisesti teoksen isä-poika-suhde, jossa isän hahmo Willy Loman kasaa poikansa Biffin harteille niin kovat suorituspainee, että tämä päättyy epäonnistumaan elämässään eikä pysty olemaan edes sen kokoinen kuin on. Sarkola kirjoitti aluksi *Perheenjäsentä* suhteessa siihen, missä hänen oma kokemuksensa eroaa Biff Lomanin tarinasta. Mutta vasta tajuttuaan, että sisällöllisistä syistä *Perheenjäsenen* isän täytyi olla näyttelijä, Sarkola pystyi päästämään todellisuuden sisään teokseen. Aihe perusteli todellisen elämän tosiasioiden käytön osana teosta, mikä avasi Sarkolalle uskalluksen kulkea kohti tunnustuksellisuutta. (Sarkola 2016.)

Sarkola kertoo painineensa koko opiskeluaikansa sen kanssa, että hänen aiheensa tuntuivat liian pieniltä. Ne käsittelivät teatteria. *Perheenjäsen* oli Sarkolalle valtava oivallus. Sen myötä hän tajusi, että teatteri voi olla aiheena jotain paljon kokoaan suurempaa ja merkitsevämpää: sen kautta voi käsitellä ihmisen rooleja yleisellä tasolla. Se liittyy autenttisuuden ja identiteetin kysymyksiin. (Sarkola 2016.)

Sarkola ei juuri koe narsismin pelkoa kirjoittaessaan. Selkeämmin häpeä ja epäily itseskeskeisyydestä liittyvät ohjaustilanteisiin ja valmiin esityksen katsomiseen. Kirjoittaessa teos on enemmän tekijänsä hallinnassa ja sitä voi tietoisesti työstää irti sisäänpäin kääntyneisyydestä. Sarkola kokee, että narsismin vaara esiintyy kohdissa, joissa tekijä itse kokee voimakkaita tunteita materiaalin äärellä, mutta muut eivät. Hän käyttää mittarinaaan kommunikaatiota; ongelmat paljastuvat, kun tekstin jakaa. Hän luetuttaa tekstejään muilla ja yrittää aistia, miten teksti resonoi lukijoissa tai työryhmässä. Viime kädessä teoksen kommunikaatiivisuus paljastuu suhteessa yleisöön. "Kirjoittaessahan mun pitää seurata itseäni, mutta sen jälkeen se on aika paljon muiden käsissä." (Sarkola 2016.)

4.1 Terapian pelko

Omaelämäkerrallisen taiteen tekijä saa vastata toistuviin syytöksiin siitä, että käyttää taideteostaan terapian ja itsehoidon välineenä, vain parantuaakseen mielen sairaudesta.

Sille on oma nimikin, 'terapiataide', jolla on sanana ikävä kaiku. Saara Turunen kyseenalaistaa terapianvastaisen taidepuheen artikkelissaan: "Halu parantua kuulostaa mielestäni [...] taiteen tekemisen motiivina kauniimmalta kuin vaikkapa rahanhimo tai vallanhimo. Miksi rahanhimotaiteeseen tai vallanhimotaiteeseen ei suhtauduta yhtä pelonsekaisin tuntein kuin terapiataiteeseen? Niitä ei ole vielä edes nimetty." (Turunen 2012.)

Turunen toteaa, että mikäli itseään aikoo käyttää materiaalina, terapiasyytökseen kannattaa varautua vastaamaan. Hän itse on kyllästynyt koko keskusteluun ja luopunut puolustuskannasta. Jos joku kysyy, hän tyytyy toteamaan, että kyllä, tämä on terapiaa. Todellisuudessa Turunen ei koe tehneensä teoksiaan itsehoitotarkoituksessa. Hänen päämääränään on aina ollut taideteos, ei terapia. (Turunen 2016.)

Myös Ruusu Haarla on kohdannut kysymyksen terapiataiteesta. Tampereen Teatterikesän (jossa *Traumaruumis* vieraili vuonna 2015) lehdistötilaisuudessa Haarloilta kysyttiin, miten he varmistavat, että teos ei ole terapiaa. Ruusu Haarla oli ihmeissään, sillä hän ei näe terapian uhkaa kovinkaan suurena asiana. Miksi olisi vahingollista, että taiteen tekeminen olisi myös terapiaa? Joissain tapauksissa voi toki käydä niin, että itsen hoitaminen menee esityksen edelle, mutta silloinkin suurin vahinko olisi, että taiteilija tulisi hoitaneeksi itseään. (Haarla 2016.)



Kuva 4. Vaarallinen, vaarallinen terapia. Still-kuva Benoît Jacquon elokuvasta *Princesse Marie* (2004).

Ruusu Haarla kokee, että jotkut prosessit ovat olleet hänelle terapeutisia. *Traumaruumis* muodostui terapeuttiseksi kokemukseksi siksi, että Haarla teki sen yhdessä sisarensa kanssa. Heillä oli esityksen tekemiseen myös henkilökohtaisia motiiveja: he halusivat tutustua toisiinsa ja selvittää, mitä heidän lapsuudessaan oli oikeastaan tapahtunut. Alusta asti oli kuitenkin selvää, että esitys menisi henkilökohtaisen edelle. Haarlat päättivät prosessin alussa, että jos harjoituksissa nousisi esiin jotain puhtaasti henkilökohtaista, se selvitettäisiin harjoitussalin ulkopuolella. Esitys syntyi lopulta hyvin ammattimaisissa olosuhteissa eikä konflikteja tullut tavallista enempää, vaikka Haarlat niitä ennakkoon pelkäsivätkin. (Haarla 2016.)

Milja Sarkolan näkemyksen mukaan terapia on hoitomuoto, joka vaatii hoitajan. Hän ei koe käyttäneensä muita hoitajina esityksiä tehdessään; tekeminen on ollut itsetutkiskelua ilman hoitosuhdetta, ei terapiaa. Toisaalta Sarkola ajattelee, että kaikki taide on tekijälleen jollain lailla terapeuttista riippumatta siitä, oliko teoksen tulokulma omaelämäkerrallinen vai ei. Sarkola jatkaa: "Mä ajattelen että se on alue, jota ihminen ei koskaan pysty täysin itsessään ymmärtämään, että miksi tekee jotain. Ja sitä on mun mielestä vähän turha kiistää, etteikö sillä olis terapeuttisia vaikutuksia." Mahdollisista terapeuttisista vaikutuksista huolimatta teatterin tekeminen on lähinnä ammatillista puurtamista, vaikka lähtökohdat olisivatkin omaelämäkerralliset. (Sarkola 2016.) Teatterista ei tule hoitolaitosta, jossa ohjaaja itkee ja näyttelijät hoivaavat häntä.

Jotta taiteen tekeminen pysyisi työprosessissa etusijalla, taiteilijalla täytyy olla käsittelemiinsä asioihin jonkinlainen etäisyys. Sarkola kirjoittaa osana tekoprosessia paljon myös tuoreista asioista, mutta ne eivät koskaan päädy teokseen siinä muodossaan. Hän tarvitsee riittävän ajallisen etäisyyden materiaaliinsa, jotta ymmärtäisi, mistä kirjoittaa. Jos materiaali on liian tuoretta, muoto ja aihe hämärtyvät. Ja jos on tapahtumien keskellä, ne eivät voi edes saada verbaalista muotoa. Sarkola toteaa, että jo se, että asioista pystyy kirjoittamaan, kertoo tietyn etäisyyden muodostumisesta. (Sarkola 2016.) Myös Ruusu Haarla pitää etäisyyttä välttämättömänä – liian lähellä olevasta ei voi tehdä. Työskentelystä tulisi työryhmän muille jäsenille raskasta, mikäli nämä joutuisivat miettimään ohjaajan henkistä kantokykyä suhteessa materiaaliin. (Haarla 2016.)

Golgan ohjaajan sanassa olen kirjoittanut näin: "Autobiografisuuden ilmeisistä uhista huolimatta haluan kuitenkin tehdä tämän elokuvan, toivottavasti en terapiana vaan joistain paljon jalommista syistä." (Liite 2.) Elokuvan enakkotyövaiheessa olen nähnyt tarpeelliseksi vakuuttaa motivaationi puhtautta työryhmälle ja opettajille. Olen

varmaankin pelännyt, mitä muut minusta ajattelevat – että haluan käyttää heidän aikaansa ja lahjojaan sekä laitoksen rahoja jonkinlaiseen itsehoitoprojektiin. Olen halunnut saada heidät uskomaan, että kyseessä on jotakin yhteistä ja jaettavaa.

4.2 Kokemus merkityksellisyydestä

Golgatan ohjaajan sanassa olen listannut sen tekemiseen vaikuttaneet "jalommat syyt". "Elokuva kertoo siitä, miten lapset kantavat vanhempiensa taakkoja (loppujen lopuksi puhdasta olemassaolon taakkaa) sellaisilla tavoilla ja tasoilla, joita vanhemmat eivät voi kuvitellakaan. Pelko, imitaatio, ymmärrys, puolustelu, kapina, vanhempien epäonnistumisten kompensatio, uskomusjärjestelmät, sopimukset – kaikki nämä keskenään ristiriitaiset tavat reagoida aikuisten maailmaan kietoutuvat lapsessa uudenlaiseksi solmuksi. En tiedä, voiko olla tätä solmua universaalimpaa teemaa, joten haluaisin ajatella, että vaikka tämä elokuva kertoo monella tavalla minusta ja minun kasvuympäristöstäni, se kertoo myös kaikista muista." (Liite 2.)

Omaelämäkerrallisessa tekemisessä piilee ummehtuneisuuden ja sulkeutuneisuuden vaara. Minusta tämän vaaran läsnäolo on hyödyllinen. *Golgataa* kirjoittaessani pohdin ja artikuloin elokuvan aihetta syvällisesti ja tarkasti, koska pelkäsin teoksen jäävän umpinaiseksi. Halusin että siitä tulisi ymmärrettävä mahdollisimman monelle. Siitä huolimatta ja sen takia, että materiaali oli omakohtaista, mietin tämän teoksen kommunikatiivisuutta ja yleisöä paljon enemmän kuin monen sellaisen teoksen, jotka ovat olleet kauempana itsestäni.

Ruusu Haarla kokee päässeensä kiinni universaaleihin teemoihin nimenomaan omaelämäkerrallisissa teoksissaan. Hänelle selkeä suhde materiaaliin vapauttaa tilaa mennä syvälle aiheissa, ja hän kokee tämän toteutuneen erityisesti *Traumaruumiissa* ja *Ruskassa*. Aikaisemmissa töissään, jotka ovat olleet enemmän ohi hänestä itsestään, hän ei koe saavuttaneensa vastaavaa. Myös Haarlan saama katsojapalaute on kertonut onnistumisesta. Monet ovat kokeneet, että nimenomaan kaksi viimeisintä teosta ovat pureutuneet syvälle aiheisiinsa. (Haarla 2016.)

Milja Sarkola ajattelee, että aiheet ovat pieniä niin kauan kuin ne pysyttelevät yleisellä tasolla. Hän itse käsitteli teatterikentän kysymyksiä pitkään tavalla, joka piti ne pieninä. Jos tekee taidetta aiheenaan vaikkapa teatteri, sitä täytyy käsitellä kuvana jostakin suuremmasta. Muutoin aihe tosiaan saattaa jäädä merkityksettömäksi.

Pieniuuden kokemus tuotti Sarkolalle pitkään häpeää, ja hän koki ettei voinut tehdä merkittävää taidetta aiheistaan. Aihe pääsi syvenemään vasta, kun Sarkola pääsi eroon häpeästä ja alkoi käyttää todella henkilökohtaista, myös ihmissuhteita käsittelevää materiaalia. Sarkola kokeekin, että jokaisen laajemman aihekokonaisuuden sisällä on isoja ja pieniä aiheita – aiheen lopullinen koko määräytyy sen mukaan, millä tasolla sitä käsittelee. (Sarkola 2016.)

Esimerkiksi Beyoncé'n *Lemonade*-albumi nousee kuvaksi jostakin paljon suuremmasta kuin siitä, että Beyoncé ja Jay-Z:n parisuhteessa on ongelmia. Vaikka albumi on äärimmäisen henkilökohtainen, se on myös poliittinen. Tämä on nostanut levyn lähes messiaaniseen asemaan – yksityisenä parisuhdekuvauksenakin se olisi tietysti ollut hitti, mutta nyt se on toisella tavalla *tärkeä*. Ijeoma Oluo tiivistää albumin tematiikan: "Lemonade is about so much more than one relationship and its infidelity. Lemonade is about the love that black women have – the love that threatens to kill us, makes us crazy and makes us stronger than we should ever have to be." (Oluo 2015.) *Lemonaden* visuaalisessa osuudessa näemme paitsi Beyoncé'n itsensä, myös kuvia mustista naisista, joiden pojat ovat joutuneet poliisiväkivallan uhreiksi. *Formation*-videossa mustat naiset tanssivat historiallisissa New Orleans -asuissa ja Beyoncé laulaa tulvaan hukkuvan poliisiauton päällä. Beyoncé'n sydänsuru ei ole vain yksityistä sydänsurua, se on tuskan- ja toisaalta voimanhuuto koko yhteisön, ennen kaikkea mustien naisten, puolesta.

Saara Turusen näkökulmasta omakohtainen tekeminen ja universaalien teemojen käsittely eivät sulje toisiaan pois, päin vastoin. Turusen teokset käsittelevät esimerkiksi sukupuolirooleja ja naisen asemaa, ja itse asiassa ne ovat varsin yhteiskunnallisia. Omaelämäkerrallisen materiaalin käyttäminen ei ole tälle mikään este. Turusen mielestä kaikki aiheet ovat poliittisia: "Sitä ajatellaan että historia, sodat ja uskonto on poliittisia, mutta esimerkiksi kodinhoito ei." Turunen ajattelee, että omaelämäkerrallisen taiteen vastaanotto on voimakkaasti sukupuolittunut kysymys. Kun naiset käsittelevät naisten elämään perinteisesti kuuluneita asioita, teosten yhteiskunnallista ulottuvuutta vähätellään helposti. (Turunen 2016.) Koti ja perhe on taiteen historiassa epäpolitisoitu, ja siksi niiden käsittely näyttäytyy vain yksityisenä, ei-universaalina.

4.3 Taiteilijuus aiheena

Kun taiteilijat tekevät taidetta itsestään ja läheisistään, teoksen henkilöt ovat usein taiteilijoita. Taiteilijuus ja taiteen tekeminen nousevat helposti teoksen teemoiksi. Tämä on monille ihmisille sietämätöntä. "Taiteilijat on musta niin tylsiä", minulle on nuristu monet kerrat. Taiteilijuus koetaan loppuun kulutetuksi ja maailman kannalta vähäpätöiseksi aiheeksi. Taiteilijuuden käsittely taiteessa saattaa näyttäytyä taidemaailman (ja samalla tekijän itsensä) romantisointina ja mystifiointina. Näin varmaan joskus onkin, mutta taiteilijuuden käsittelyllä on myös muita ulottuvuuksia. Sitä ei voi tuomita yksioikoisesti.

Saara Turuselle taiteilijuus on tärkeä aihe. Esimerkiksi *Rakkaudenhirviö* kertoo paitsi suomalaisuudesta ja pakenemisesta, myös taiteilijaksi kasvamisesta. Turuselle taiteilijuus on aiheena voimakkaasti sidoksissa sukupuoleen, ja häntä kiinnostaa erityisesti naistaiteilijan asema yhteiskunnassa. Naistaiteilijan positio on ongelmallisempi kuin miestaiteilijan, sillä se on ristiriidassa niiden roolien kanssa, jotka naisille on yleensä varattu. Taiteilijan asema on subjektin asema: siihen liittyy vallankäyttöä, päätösten tekemistä ja maailmojen luomista. Historiallisesti subjektiasema on kuulunut miehille, ja tänäkin päivänä saattaa toisinaan olla ongelmallista, kun nainen alkaa käyttää valtaa. (Turunen 2016.)

Turunen on epäröinyt taiteen käsittelemistä teoksissaan. Epäröinti on johtunut siitä, että aiheen käsittely tuomitaan ulkopuolelta niin helposti. "Se on toinen näistä aiheista, että 'älä koskaan käsittele taiteen tekemistä'." Hän on kuitenkin tullut siihen tulokseen, ettei voi kuunnella ulkoa tulevia epäilyksiä ja tuomitsemista. Jos alkaa kuunnella kaikkea sitä, mitä ei saa tehdä, ei voi lopulta tehdä mitään. (Turunen 2016.)

Ruskaa tehdessään Ruusu Haarla kirjoitti pitkään niin, että näytelmän henkilöillä ei ollut lainkaan ammatteja tai taustaa. He olivat "keitä tahansa". Hän piti taiteilijuutta teoksen ulkopuolella, koska ei ollut varma, oliko se osa aihetta vai vain olosuhde. Taiteilijuuden läsnäololle teoksessa ei olisi ollut riittävä peruste se, että Haarla itse sattuu tulemaan taiteilijaperheestä. Lopulta Haarla kuitenkin tajusi, että taideaspekti kuului oleellisesti teoksen aiheeseen. *Ruskan* äidin ja tyttären väliseen jännitteeseen liittyi esittäminen: nämä esittävät toisilleen rakastavaa äiti-tytär-suhdetta. (Haarla 2016.) Taiteilijuuteen kuuluu performatiivinen juonne ja kokemus elämästä itseilmaisun projektina. *Ruskan* henkilöiden taiteilijuus on osa sitä, miten he elävät ja käyttäytyvät

ihmissuhteissaan. Jälkikäteen Haarla kokee, että taiteilijuus olisi voinut olla isompikin osa esitystä, niin tärkeää se lopulta oli (Haarla 2016).

Yleisemmälläkin tasolla Haarla pitää taidetta kiinnostavana ja tärkeänä aiheena. Haarlalle taide ei ole vain ammatinkuva vaan jotain suurempaa. Se on yksi suurista, universaaleista aiheista samaan tapaan kuin rakkaus, kuolema tai väkivalta. Se on jotakin, mikä liittyy elämään ja ihmisenä olemiseen olennaisesti. Taiteeseen liittyy ihmisyyden ja ihmiseksi kasvamisen keskeisiä elementtejä, kuten vaikka esittäminen, näyttäminen tai yleisö. Haarla ajattelee taidetta (esimerkiksi kuvaa tai esitystä) ja taiteen tekemistä inhimillisinä asioina. Toisaalta taiteilijuus on Haarlan näkökulmasta myös hyvin ajankohtainen teema. Elämme esittämisen kulttuurissa, jossa kaikki performoivat itseään arjessa, Facebook-profiileista lähtien. Se on kiinnostava aihe myös ammattina, sillä nykyään kaikki haluavat olla taiteilijoita (joko viihteellisemmin tai taiteellisemmin). Taiteilijuuden käsittelyssä on yhteiskunnallista ytimekkyyttä. (Haarla 2016.)

Itse koen taiteilijuuden käsittelyn kiinnostavana nimenomaan yleisinhimillisestä näkökulmasta. Minulle taiteilijuus on jonkinlaista tiivistynyttä ihmisyyttä. Taiteilija joutuu aina suuntautumaan sekä sisään että ulos: tuntemaan itsensä ja luomaan yleisösuhteen. Taiteilijuuteen liittyy äärimmäinen itsenäisyys ja toisaalta äärimmäinen riippuvuus muista; kunnianhimon seuraaminen ihmissuhteiden kustannuksella; tarve kääntyä sisäänpäin ja tarve olla alati esillä. Nämä ristiriitaisuudet ovat kaikille ihmisille yhteisiä ja tärkeitä, mutta taiteilijoissa ne ovat enemmän esillä, pinnassa. Minulle taiteilijahenkilöt ovat kiinnostavia tästä syystä.

Teosteni henkilöt eivät ole koskaan olleet taiteilijoita siksi, että taiteilijuus olisi minusta jotenkin eksoottista. Kuten Ruusu Haarla toteaa: "Kun on itse taiteilijaperheestä, on aina ollut vaikea hahmottaa, että joillain on romanttinen suhde taiteilijuuteen" (Haarla 2016). Hänen kiinnostuksensa taiteilijuutta kohtaan ei ole luonteeltaan romantisoivaa. Oma kokemukseni on sama. Taiteen läsnäolo kasvuympäristössäni oli niin voimakas ja itsestään selvä, ettei siihen liity glorifiointia. Pikemminkin taiteilijuutta käsittelevät teokseni ovat pyrkineet purkamaan taiteilijuuteen liittyvää mystifiointia ja estetisointia. Erityisesti tämä pyrkimys toteutuu lyhytelokuvassa *Laulu ennen sammumista* ja näytelmässä *Naisten juhla*. Molemmat ovat pohjimmiltaan satiireja taiteilijuudesta egoprojektina tai esteettisenä performanssina. Ne pilkkaavat taiteilijaromantiikkaa, eivät tuota sitä lisää.

Minulle taiteilijahahmojen kirjoittaminen liittyy myös havainnon tarkkuuteen. Jos haluan tehdä elokuvan, joka liittyy lapsuuteeni ja erityisesti isäsuhteeseeni (niin kuin *Golgatan* kohdalla halusin) en voi tuosta vain muuttaa isän hahmoa vaikkapa insinööriksi ja hänen ystäviään lääkäreiksi. (Oma isäni on kuvataiteilija ja kirjoittaja, elokuvan isähahmo näytelmäkirjailija ja teatteriohjaaja.) Sisältö muuttuisi epätasmalliseksi, sillä taiteilijuus on osa isän hahmon persoonaa – se ei ole pelkästään hänen ammattinsa. Taiteen tekeminen on hänen ensisijainen pyrkimyksensä, koetinkivensä ja kriisinsä; taide on kieli, jolla hän puhuu. Taide on oleellinen osa isän ja tyttären välistä kommunikaatiota ja liittyy myös tapaan, jolla tytär isänsä kärsimyksiin reagoi. Jos *Golgatan* isähahmo ja hänen ystävänsä (juhlavieraat) eivät olisi taiteilijoita, en enää tietäisi, mistä elokuva kertoo.



Kuva 5. Taiteilijahenkilö teoksessaan. Still-kuva Martin Scorsesen elokuvasta *Life Lessons* (1989).

Saattaa olla, että taiteilijuus pienentää henkilöhahmoa, koska se spesifioi tätä. Mitä epäspesifimpi henkilöhahmo on, sitä arkaaisempi tästä tulee. Kun valkokankaalle heijastetaan jokamiehen hahmo, tämä on jokainen katsojansa ja siten valtavan suuri. Taiteilijahahmo ei ole jokamies, hänen heijastuspintansa ei ole yhtä laaja, ja siksi hän on pieni. Itse pidän kuitenkin nimenomaan pienistä henkilöistä. Ihmiset ovat pieniä. Minusta tarkkuus on kiinnostavampaa kuin kaikenkattava samaistuttavuus.

5. HENKILÖKOHTAISEN SISÄLLÖN JAKAMINEN OHJAUSTILANTEESSA

Teatteri ja elokuva ovat taidemuotoina kollektiivisia toisella tavalla kuin vaikkapa kirjallisuus tai kuvataide. Teosten valmistumiseen vaikuttavat lukuisat eri alan tekijät. Miten henkilökohtaisesta pisteestä lähtenyt sisältö jaetaan ja välitetään näille kanssataiteilijoille? Millä tavoin prosessi poikkeaa muunlaisten tekstien kanssa työskentelystä? Ovatko prosessit ohjaajalle vaikeampia: häpeävätkö ohjaajat materiaaliaan, onko siitä puhuminen hankalaa? Ovatko he maailman luomisen suhteen mustasukkaisempia ja omistushaluisempia kuin tavallisesti? Tai odottavatko he näyttelijöiltä jonkinlaisia imitaatioita tosielämän ihmisistä? Miten tehdä yksityisestä yhteistä?

Milja Sarkola on ohjannut omien tekstiensä lisäksi paljon muiden kirjoittamia näytelmiä ja kokee vuorottelun tarpeelliseksi. Sarkolalle muiden tekstien ohjaaminen on huomattavasti kevyempää kuin omien. Omaa tekstiä ohjattaessa etenkin prosessien alut ovat vaikeita, ja työskentely tuntuu suojattomalta ja häpeälliseltä. "Ja sitten se häpeä tekee sen, että huomio on itsessä aika paljon." Työskentely kuitenkin helpottuu sitä mukaa, kun materiaali tulee työryhmälle tutuksi. Lopulta oman tekstin ohjaaminen on itse asiassa helpompaa. "Sitten mä jollain lailla tiedän aina paremmin, mitä mä oon tekemässä. [...] Se on tietyllä tavalla tarkempaa myös." (Sarkola 2016.)

Sarkola kokee olevansa tietyllä tavalla hölläkätisempi ohjattaessaan omia tekstejään. Materiaalin luonne synnyttää nöyryyttä, ja hän ottaa prosessissa luontaisesti vähemmän tilaa. "Mä saatan olla tarkka sen suhteen, että mä pystyn seuraamaan sitä juttua näyttämöllä. Että ne asiat mitkä on siinä tärkeitä ollut itselle kirjoittaessa, niin ne ei katoa, että mä tunnistan ne. Yritän sitä ja siinä voin olla pikkutarkka. Mutta semmosessa työskentelytavassa höllään mielestäni paljon enemmän kun muun materiaalin kanssa." (Sarkola 2016.)

Ruusu Haarla ei koe, että omaelämäkerrallisen teoksen ohjaaminen olisi erityisen raskasta. Oikeastaan se on helppoa. Esimerkiksi *Ruskaa* tehdessään hän oli alusta asti avoin teoksen omaelämä-kerrallisuuden suhteen ja kertoi työryhmälle suoraan siihen liittyvistä asioista. Kun ohjaajan suhde materiaaliin on työryhmälle selvä eikä sitä tarvitse arvuutella, työskentely kevenee. Haarla kertoo tehneensä projekteja, joissa hänen on ollut vaikea määritellä omaa suhdettaan materiaaliin. Tekemisen

kannalta on ongelmallista, jos ohjaaja ei osaa artikuloida työryhmälle materiaalin merkitystä. Haarla uskoo, että *Ruskaa* tehdessä hänestä välittyi työryhmälle aiheen henkilökohtainen merkitys. Asiat olivat hänelle tärkeitä ja osin satuttaviakin, mutta toisaalta hänellä oli niihin riittävä etäisyys ja humoristinen ote. Haarla koki, että työryhmä luotti siihen, että esitystä oltiin tekemässä oikeista syistä. Hän ei joutunut kertaakaan käymään keskustelua siitä, miksi esitys piti tehdä. (Haarla 2016.)

Saara Turunen ei liiemmin selittele tekstiään ohjaustilanteessa. Hän kokee, että kaikki tarvittava on jo itse tekstissä. Turusen ohjaamistapa onkin hyvin pragmaattinen: hän käy esitystä läpi konkreettisesti sen kautta, mitä lavalla pitäisi tapahtua. Työryhmän ei tarvitse tietää, mikä pohjautuu Turusen omaan elämään ja mikä ei. Se ei ole teoksen kannalta oleellista. Suunnittelijoille Turunen on joskus kirjoittanut auki niitä yhteiskunnallisia teemoja, joita haluaa teoksessa käsitellä, mutta fiktion ja todellisuuden tasojen selventämistä hän ei pidä tarpeellisena. (Turunen 2016.)

Teoksen maailman ja estetiikan suhteen Turunen on tarkka. Hän on yleensä hyvin täsmällinen esimerkiksi lavastukseen liittyvien toiveidensa kanssa. Toisaalta hän on muutenkin tekijänä perfektionistinen, ja olisi todennäköisesti samanlainen, vaikka ohjaisi ei-henkilökohtaista materiaalia. Esteettinen perfektionismi liittyy Turusen kokemuksen mukaan enemmän ihmistyyppiin kuin omaelämäkerrallisen materiaalin käyttöön. Turusen mielestä on kaikkien kannalta hyvä, jos ohjaaja tietää tarkasti, mitä haluaa ja pystyy artikuloimaan sen työryhmälle. Lisäksi täsmälliset havainnot synnyttävät täsmällistä kerrontaa. Kun ohjaaja tietää, minkälaista maailmaa hän hakee, hänen on helpompi avata mielikuviaan ja tehdä päätöksiä. (Turunen 2016.)

Ohjatessani *Golgataa* kerroin työryhmälle, että elokuvalla oli omaelämäkerralliset lähtökohdat. Se tuntui helpommalta kuin että olisin tehdessä yrittänyt kätkeä tai piilotella suhdettani materiaaliin. Muistan että tässäkin työssä esiintyneen ohjaajan sanan (joka oli ennen kaikkea työryhmälle suunnattu) kirjoittaminen oli haastavaa: siinä toin esiin elokuvan omaelämäkerrallisen taustan ensimmäistä kertaa. Yhtäkkiä tuntui isolta asialta paljastaa jotakin itsestään niin suoraan, se oli häpeällistä. Onneksi elokuvassa oli työryhmä, johon saatoin luottaa ja kun olin paljastanut itseni heille, kaikki muuttui helpommaksi. Asiaan ei tarvinnut enää palata.

Näyttelijöille en avannut elokuvan omakohtaista taustaa aluksi paljoakaan. Heille oli syntynyt käsikirjoituksen perusteella jo niin paljon omia näkemyksiä elokuvan henkilöistä ja maailmasta, etten kokenut tarpeelliseksi liittää sitä omaan elämäntarinaani. Tuntui hyvältä antaa näyttelijöille kaikki mahdollinen tila. Viimeisenä

kuvauspäivänä olimme kuvaamassa elokuvan ehkä haastavimpia kohtauksia, joissa isän hahmon pidätely raivo purkautuu. Kohtauksessa oli oleellista aito väkivallan uhka. Isää näytellyt Janne Reinikainen oli koko ajan suhtautunut kohtaukseen varauksella: hän ei pitänyt kohtausta uskottavana tai henkilölleen totuudellisena. Samoin äitiä näytelleelle Irina Pulkalle kohtaus ja äidin reaktiot tuntuivat ongelmallisilta. Hänen oli vaikea ymmärtää, miksei nainen pakannut laukkujaan ja häipynyt lapsineen uhkaavan miehen luota.

Olin keskustellut kohtauksesta Irinan ja Jannen kanssa etukäteen, mutta kuvauspäivän alussa kysymykset nousivat jälleen. Etenkin Jannesta kohtauksen tekeminen tuntui selkeästi epämukavalta, ja hän olisi halunnut lieventää sen väkivaltaisuutta. Halusin kuitenkin säilyttää aidon uhkaavuuden kohtauksessa, koska se oli oleellinen osa elokuvan aihetta ja kokonaisuutta. Jotta pystyin perustelemaan kohtauksen merkityksen ja totuudellisuuden, minun täytyi avata näyttelijöille elokuvan lähtökohta ja omaelämäkerrallinen aspekti rehellisesti. Se oli vaikeaa ja muistaakseni minua hävetti. Mutta ennen kaikkea se oli välttämätöntä ja minun olisi kannattanut tehdä se paljon aikaisemmin.

Omaelämäkerrallisen taustan avaaminen kevensi viimeisen kuvauspäivän työskentelyä huomattavasti. Minusta tuntuu että se kasvatti näyttelijöiden luottamusta minuun: heillä oli nyt luotto siihen, että tiesin mitä olin tekemässä ja miksi. Väkivallan uhka ei ollut osa elokuvaa shokki- tai viihdearvon takia vaan siksi, että äärimmäisen rakkauden ja äärimmäisen pelon samanaikaisuus on elokuvan aihe. Väkivallan uhka oli osa havaintoani todellisuudesta; ilman sitä elokuva olisi ollut epätasällinen.

5.1 Näyttelijä ja tosielämän esikuva

Ohjaajat harvemmin odottavat näyttelijöiltä, että nämä tuottaisivat suoria imitaatioita henkilöidensä tosielämän esikuvista – ainakaan tietoisesti. Itse koin aluksi jopa hämmentävänä sen, miten paljon yhtymäkohtia *Golgatan* näyttelijäsuorituksilla oli perheenjäseniini. En tehnyt castingia vanhempieni ulkonäön perusteella enkä tuputtanut näyttelijöille henkilöiden esikuvien maneeereja tai rytmiikkaa. Valtaosassa ohjaustilanteita en edes muistanut, että elokuvalla oli joskus ollut jonkinlainen omakohtainen lähtökohta. Ja kuitenkin, kun näin elokuvan ensimmäisen leikkausversion, tuntui kuin äitini olisi elänyt kuvaruudulla Irina Pulkan ruumiissa. Ja

Janne Reinikainen, joka ei ulkonäöltään muistuta isääni edes etäisesti, olikin yhtäkkiä hän.

"Se viestintä on niin monimutkaista, että miten tollanen tavallaan todellinen henkilö siirtyy näyttämölle", Ruusu Haarla toteaa. *Ruskaa* tehdessään Haarla saattoi kertoa näyttelijöille tarinoita henkilöiden tosielämän esikuvista, mutta hän kertoi ne pikemminkin sivuanekdootteina, ei pyyntöinä siitä, miten kutakin henkilöä tulisi näytellä. Hän jopa tietoisesti vältteli henkilöiden liikaa luonnehtimista esikuviin perustuen, sillä hän halusi kunnioittaa näyttelijöiden työtä. Näillä oli vapaus luoda omat hahmonsansa ja tehdä oma roolityönsä. (Haarla 2016.)

Haarla kokee, että kaikesta vapaudesta huolimatta monet hahmoista muistuttivat esikuviaan paljon. Tämä johtunee siitä, että informaatio siirtyy työskentelyssä niin montaa reittiä: osa tulee tekstistä, osa ohjaustilanteesta tai ohjaajasta itsestään. "Jos mä muistelen tai ohjaan sitä tyyppiä, niin mä samaan aikaan saatan imitoida sitä tyyppiä huomaamattani ja näyttelijä on että 'aivan, nyt mä tajuan'." Haarlan käsityksen mukaan *Ruskan* näyttelijät kokivat, että näytelmän hahmoihin oli helppoa ottaa suhde. Tosielämän esikuvallisuudesta huolimatta Haarla itse pystyi suhtautumaan hahmoihin hahmoina, leikin kautta. Hän ei suhtautunut esikuvallisuuteen haudanvakavasti eikä se raskauttanut näyttelijäntyötä. (Haarla 2016.)

Milja Sarkola ei pyri ohjaamaan näyttämölle tosielämän ihmisiä. Hän ei hae esikuvia, mutta etsiessään psykologista tarkkuutta hän saattaa tiedostamattaan ohjata näyttelijää sellaiseen suuntaan. Se ei kuitenkaan koskaan ole tietoinen pyrkimys. Ohjatessaan omia tekstejään Sarkola ohjaa näyttelijöitä varsin vähän, ainakin aluksi. Hän yrittää ennemminkin kuunnella, mitä teksti herättää näyttelijöissä. Se on hänelle kiinnostavampaa kuin oma alkuperäinen mielikuva. "Mulla on vähän semmonen metodi ollut oman tekstin ohjaamisessa, että mä asetun tietämättömyyden tilaan. Mä yritän olla tietämättä siitä tekstistä hirveesti etukäteen, ja sitten yritän kuunnella, mihin kaikkiin suuntiin se voisi mennä. [...] Ennen kuin se sitten tarkentuu johonkin." (Sarkola 2016.)

Sarkola ei juurikaan mieti tosielämän esikuvia harjoituksissa. Häntä kiinnostaa pikemminkin todellisen esikuvan ja näyttelijän näyttelemän henkilön välinen ero: "Mulle se juttu syntyy siinä erossa jollain lailla." Sarkola ihailee näyttelijöiden kykyä ottaa henkilö omakseen. Hänen kokemuksensa mukaan tämä tapahtuu jo ensimmäisissä lukuharjoituksissa, minkä jälkeen hänellä itsellään ei enää ole valtaa henkilöön. Teksti käynnistää näyttelijöiden mielikuvituksen, joka ei ole suhteessa Sarkolan elämään. Kokemus on Sarkolalle vapauttava. "Se on musta joka kerta yhtä yllättävää, että heille

on olennaista se, mitä he saa siitä irti eikä se, miten se liittyy todellisuuteen." (Sarkola 2016.)

6. OMAKUVA TEOKSESSA

Omakuvan tai alter egon kirjoittaminen ja ohjaaminen poikkeaa jossain määrin muiden henkilöiden työstämisestä. Helposti voisi kuvitella, että kirjoittajien helmasynti olisi alter egon pyhittäminen ja omien huonojen puolien kieltäminen tai piilottelu. Että kirjoittaja haluaisi esitellä itsestään virheetöntä ja siloteltua kuvaa. Oma ja haastateltavieni kokemus on toinen. Yleensä alter ego saa osakseen varsin kriittisen tarkastelun. Kirjallisuus todistaa samaa: eivät vaikkapa Knausgård tai Henrik Tikkasen esitä itseään kovinkaan mairittelevassa valossa. Tikkasen kuvaus omasta alkoholismistaan tunnustusromaanissa *Mariankatu 26* (Tikkanen, H. 2004b) on melkein yhtä piikikäs ja karu kuin vaimo Märta Tikkasen versio samasta aiheesta (Tikkanen, M. 2010). Silottelua todennäköisemmin ongelmaksi muodostuu alter egon tarkastelu ylikriittisellä katseella. Kun ei halua luoda itsestään pyhimystä tai uhria, voi tulla luoneeksi hirviön.

Ruusu Haarla toteaa, että omaelämäkerrallisuuteen liittyy mustavalkoisuuden sudenkuoppa. Kun tekijä alkaa käsitellä omia kokemuksiaan, omat lapsellisetkin tunteet alkavat helposti sotkea hahmokavalkadia. Infantiilien motiivien yli pitää päästä, ja kirjoittaminen onkin jatkuvaa tasapainottelua. Koko *Ruskan* kirjoitusprosessin ajan Haarlan tietoisena tavoitteena oli, että hahmoista tulee moniulotteisia. "Niistä ei tule hyviä eikä pahoja, uhreja tai pyöveleitä, vaan kummassakin on kumpikin. Molemmat henkilöt ovat esimerkiksi samastuttavia, ja kummassakin on heikkouksia." Haarla kokee olleensa hyvinkin armollinen äidin henkilöä kohtaan: tästä tuli sympaattinen, traaginen ja erehtyväinen. (Haarla 2016.)

Toisaalta tasapainopyrkimys voi kääntyä armottomuudeksi omaa alter egoa kohtaan. *Ruskan* joissakin tekovaiheissa asetelma saattoi heilahtaa niinkin pitkälle, että äidin hahmo oli kuin pikkuvauva ja Ruskan hahmo itse paholainen. Omien huonojen puolien kaivaminen esiin vaatii kirjoittajalta enemmän tietoisista yrittämisestä, ja joskus se saattaa mennä yli. On kuitenkin oleellista, että alter ego on yhtä lailla aktiivinen kuin teoksen muut henkilöt: että hän ei ole pelkkä marttyyri. (Haarla 2016.)

Kun kirjoitin *Golgataa*, läpikävin samankaltaisia pohdiskeluja. Kuten olen kirjoittanut ohjaajan sanassa: "Lisäksi totuudellisuus tarkoittaa sitä, että elokuva välttää henkilöidensä demonisointia ja uhriuttamista viimeiseen asti. Tämän perheen elämä ei ole autuasta, mutta myöskään se ei ole helvetti. Isän hahmo ei ole paha, ennemmin sääliittävä ja ennen kaikkea ymmärrettävä. Tytön hahmo taas ei ole uhri, vaikka toki me kaikki tajuaamme että hänen lapsuuttaan tässä tietyllä tavalla uhrataan. Tytön pitää olla naurettava ja myös vähän vaarallinen. Lopun käännekohdassa työstä tuntuu siltä, että hän voisi oikeasti tappaa isänsä. Sellainen viha pienessä lapsessa on kauhea asia: hetki, jossa viha kasvaa pelkoa suuremmaksi. Eli isä ei ole paholainen eikä tyttö enkeli, ja siinäpä tämän jutun tragedia." (Liite 2.)

Golgan henkilöt kokivat monensuuntaisia heilahteluja aina lopulliseen leikkausversioon asti. Ensimmäisistä leikkausversioista sain palautetta, että isän hahmo oli liian sympaattinen ja äidin hahmo liian päällekkävyä. Lisäksi tytön hahmoon oli vaikea samaistua. Luulisin, että tämä johtui nimenomaan pyrkimyksestäni tasapainoon ja tasapuolisuuteen. Minua ahdisti ajatus siitä, että olisin tehnyt jonkinlaisen klassisen perhehelvettikuvauksen, jossa hirviöisä terrorisoi voimattomina itkeviä lapsiaan ja vaimoaan. Sellainen kuva olisi ollut oman totuuteni vastainen. Palautteen ansiosta isän hahmoa kuitenkin kärjistettiin niin, että tämä näyttäytyi alusta asti piilevänä uhkana. Ja toisaalta äidin hahmoa liennytettiin, jotta tämä ei olisi vain rasittava nalkuttaja. Elokuva on edelleen tasapuolinen ja ymmärtävä, mutta nyt myöskään isästä ei ole tehty tahdotonta uhria vaan aktiivinen toimija.

Myös Milja Sarkola on huomannut taipumuksen ohjata omaa alter egoa julmempaan suuntaan. Häntä on auttanut tasapainon saavuttamisessa se, että näyttelijät eivät suostu siihen: nämä puolustavat henkilöä, ja se on teokselle hyväksi. Näyttelijöillä on tarve ymmärtää henkilöään, ja näyttelijöiden palaute on toiminut Sarkolalle korjausliikkeenä. "Se säilyttää ymmärrettävyyden, koska muuten tietyissä kohdissa saattaisi itsellä tapahtua niin, että lähtee parodioimaan itseään. Ja silloin se on pienempi havainto, mikä sieltä tulee ulos." Näyttelijät korjaavat teosta tasa-arvoisempaan suuntaan: he pystyvät näkemään kaikissa roolihenkilöissä puolensa silloinkin kun ohjaaja yrittää ohjata omaa alter egoaan syyllisemmäksi kuin muita henkilöitä. (Sarkola 2016.)



Kuva 6. Helene Schjerfbeck: *Omakuva* (1912). Yksityiskohta teoksesta.

Saara Turunen kokee päähenkilönsä hieman eri tavalla. Hänelle ne eivät ole selkeitä alter egoja tai välttämättä henkilöitä ollenkaan. Usein henkilön nimi on 'Minä' – se on katse tai positio, jonka kautta Turunen pystyy puhumaan yleisölle. Hän kyllä kokee minä-kertojana tarvetta esittää päähenkilö naurettavana siinä missä muutkin henkilöt. Turunen haluaa teoksissaan tutkia ihmisten tekopyhyyttä ja purkaa sitä naurun kautta; olisi epäreilua olla nauramatta myös päähenkilöille. Hänen päähenkilönsä ovatkin useimmiten eri tavoin koomisia hahmoja. (Turunen 2016.)

Tunnistan omistakin teoksistani koomisia alter egoja. Kun kirjoitimme *Naisten juhlaa* Jenni Toivoniemen kanssa, yhteinen alter egomme Alma muotoutui sellaiseksi: hän oli paitsi itsekäs ja rasittava, myös kömpelö ja seksuaalisesti naurettava. Meillä oli korostunut tarve suomia Almaa joka käänteessä. Teimme hänestä myös hieman muita tyhmemmän. Itse asiassa hän muistutti jossain määrin amerikkalaisen kirjoittaja-ohjaaja-näyttelijä Lena Dunhamin alter egoa Hannahia tv-sarjassa *Girls* (HBO 2012–). Dunhamin itsensä näyttelemä Hannah on narsistinen, laiska ja useimpien ihmisten mielestä ärsyttävä. Jollakin tavalla minusta olisi tuntunut likaiselta kirjoittaa itseni sisään teokseen vakavasti otettavana, saati traagisena hahmona. Itseironia on ainoa vaihtoehtomme.

Myös alter ego -hahmon ohjaaminen poikkeaa jossain määrin muiden hahmojen ohjaamisesta. Ainakin minun on ollut vaikeampaa irrottautua alter egoistani ja toisaalta artikuloida näyttelijöille, mitä oikeastaan haluan. Kuten on todettu, näyttelijät ottavat hahmonsia omakseen nopeasti – alter egon haluaisi kuitenkin pitää itsellään vielä hetken. *Naisten juhlassa* tämä havainnollistui erityisesti Alman monologin kohdalla. Näytelmän jokaisella henkilöllä oli monologi, ja niistä vaikein ohjattava oli Alman. Vaikka Alma oli minun ja Jennin 50–50 -alter ego, tämä monologi sisälsi erityisen paljon piirteitä

minun elämästäni. Muistan että olisin ohjaustilanteissa halunnut puuttua tavutason rytmitykseen, kun muiden henkilöiden monologeissa pystyin antamaan näyttelijöille enemmän vapautta. Hetkittäin olisin halunnut rynnätä lavalle ja näytellä monologin itse. Alter egon ohjaaminen vaatii itsehillintää ja luottamusta. Pitää voida antaa jotakin itselle tuttua ja tärkeää toisen käsiin.

Ruusu Haarla kokee, että Ruskan hahmon katsominen hahmona oli välillä vaikeaa. Tämä vaikeus ei välttämättä hahmottunut prosessin aikana, mutta jälkikäteen Haarla on havainnut, että hänen suhteensa Ruskan näyttelijään oli erilainen kuin suhde muihin näyttelijöihin. "Mä ehkä tunnistin suhteestani siihen näyttelijään samoja asioita, mitä mä tunnistan mun suhteesta itseeni." Ohjaustilanteessa tasot sekoittuvat helposti, ja suhde itseen saattaa toistua suhteessa näyttelijään: hahmoon ja näyttelijään tulee projisoitua tuttuja asioita. Tämä tekee suhteesta latautuneemman. "Käytännön esimerkkinä vaikka se, että musta tuntui jälkikäteen, että mä väistelin joitakin asioita liittyen Sonjan [Salminen; Ruskan hahmon näyttelijä] näyttelijäntyöhön ja hahmoon, ja se saattaa johtua siitä, että mä koin että mä oon itse siinä välissä. Se muistutti mua niin paljon itsestäni." (Haarla 2016.) Myös Milja Sarkola on huomannut, että alter egot fiktioituvat (ja siten vapautuvat näyttelijöiden käsiin) hitaammin kuin muut henkilöt (Sarkola 2016).

7. PISTE, JOSSA FIKTIO ALKAA

Historianfilosofi Arthur C. Danto esittelee artikkelissaan *Narrative Sentences* (1962) hypoteettisen henkilön, jota hän kutsuu *ideaalikronikoitsijaksi*. Ideaalikronikoitsijalla on tieto kaikesta, mitä maailmassa on tapahtunut, myös ihmisten mielissä. Lisäksi hänellä on kyky kirjata ylös kaikki tapahtunut sitä mukaa, kun se tapahtuu. Hän kirjoittaa ideaalikronikkaa. (Danto 1962, 152.) Ideaalikronikka ei Danton mukaan kuitenkaan ole sama asia kuin historia: se on pelkkää dataa, kun taas historia on jotakin muuta. Historia sisältää aina selittävän tai tulkitsevan aspektin: se rakentaa syy- ja seuraussuhteita tapahtumien välille, se valitsee aiheensa kannalta oleellisen ja epäoleellisen. Toisin sanoen historia on aina luonteeltaan narratiivista. Se on tarina menneisyydestä. (Danto [1985] Sungbeen 2009 mukaan.)

Samaa analogiaa voi mielestäni soveltaa omaelämäkerralliseen kertomataiteeseen. Se ei voi koskaan olla tarkka rekonstruktio tekijänsä elämästä. Yritin

kerran (ihan vain mielenkiinnosta) ja huomasin sen mahdottomaksi. Olisin halunnut tehdä eräänä kurssityönä mahdollisimman todenmukaisen lyhytelokuvan yhdestä tosielämäni illasta, mutta huomasin, että juttu alkoi väistämättä fiktioida itseään. Jouduin rajaamaan, jättämään asioita pois ja toisaalta keksimään uutta, jotta kokonaisuuden ymmärrettävyys olisi säilynyt. Jouduin valitsemaan elokuvalla näkökulman ja siten välittämään tapahtumista yksipuolisen kuvan. Puhumattakaan siitä, että valitsin elokuvaan näyttelijät, näiden vaatteet, kuvauspaikat, kuvakulmat ja rajaukset... En pystynyt kertomaan kerrottavaani ilman että aloin tehdä sitä tarinaksi, en hetkeäkään. Minusta ei ollut ideaalikronikoitsijaksi.

Ruusu Haarlan näkökulmasta fiktio syntyy heti, kun asioita alkaa laittaa paperille. "Jos me lähdetään toistamaankin jotain todellista kokemusta ja vaikka me yritetään toistaa se mahdollisimman autenttisesti, niin se on silti fiktio. Että se ei oo todellisuus. Todellisuuttahan ei voi toistaa sellaisena kuin se oli. Se on aina kuitenkin tarina, ja tarina on aina kuitenkin fiktio." (Haarla 2016.) Saara Turunen jatkaa samaa ajatusta: "Koska se tarina mun mielestä fiktioi. [...] Että sitä tarinaa varten ottaa sellasia tiettyjä elementtejä, ja sitten se fiktio vaan rakentuu." (Turunen 2016.) Todellisuuden muuttaminen fiktioksi on tarinan luonto ja tehtävä.

Milja Sarkola toteaa, että myös muisti osallistuu fiktioittamisen prosessiin. Mikäli hän kirjoittaa jostain tietystä, konkreettisesta muistosta käsin, teksti alkaa ohjata muistoa. Ensin hän kirjoittaa sen, mitä muistaa, kunnes teksti tavallaan muuttuu kyseiseksi muistoksi ja jyrää alleen alkuperäisen muiston. Prosessissa muisto ja fiktio kerrostuvat jatkuvasti. Kirjoittaja operoi muistillaan ja manipuloi sitä: hän voi viedä sitä eri suuntiin riippuen siitä, mitä haluaa kohtauksella kertoa. Lopulta muisto on muuttunut siksi, millaiseksi se on kirjoitettu. Fiktio tapahtuu kerroksissa ja moneen kertaan, mitä enemmän muistin materiaalia työstää. "Mun mielestä se sama asia tapahtuu kun kertoo toiselle tapahtuneesta. Sillonhan sitä lukitsee että tämä oli se, mitä tapahtui. Sitten se vahvistaa sitä muistona." Muisti itsessään on tarinoiva väline. (Sarkola 2016.) Itse asiassa fiktion syntyminen alkaa jo *ennen* kuin olemme laittaneet sanaakaan paperille.

Huomasin saman kurssityöni kohdalla: sen lisäksi että sitä oli teknisesti mahdoton kirjoittaa ilman jatkuvaa fiktointia, huomasin että pohjalla oleva muisto oli muuttunut minulle tarinaksi. Se ei ollut järjestäytymätön massa tapahtumia vaan se oli löytänyt käännekohtansa, sisäisen logiikkansa ja kohtalontuntunsa. Olin kertonut illan tapahtumat niin useasti, että se oli saavuttanut oman tarinallisen, jopa kaunokirjallisen muotonsa ennen kuin edes tartuin siihen fiktion materiaalina. "Eivätkö lopultakin kaikki

tee sitä – konstruoi kertomuksia niin omista kuin toistenkin kokemuksista?" kirjoittaa kirjallisuudentutkija Maria Mäkelä väitöskirjassaan *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset* (Mäkelä 2011, 291). Mäkelän mukaan meille on kehittynyt niin sanottu *kirjallinen mieli*, joka saa ravintonsa kaunokirjallisuuden konventioista. Kirjallinen mieli ei ainoastaan kerronnallista omaa ja muiden kokemusta, se kirjallistaa sitä. (Mäkelä 2011.) Tunnistan hyvin tällaisen mielen itsessäni. Joten missä määrin muistoni edes ovat muistojani, missä määrin jo kertomuksia? Toimiiko fiktiontekijän mieli kuin Fellinin mieli? "Sillä minä olen keksinyt oman elämäni. Olen keksinyt sen valkokangasta varten." (Fellini 1980, 230).

Karl Ove Knausgård tuntuu välillä kirjoittavan kuin oman elämänsä ideaalikronikoitsija. Esimerkiksi *Taisteluni* -sarjan ensimmäisessä osassa (Knausgård 2012) on pitkiä osuuksia, joissa Karl Ove vain kävelee pitkin Tukholmaa. Hän katselee lumihiihtaleiden leijailua, keittää kupin teetä, kävelee taas. Hän havainnoi ympäristöstään asioita, jotka eivät johda mihinkään eivätkä symboloi mitään. Hän ei ajattele mitään erityisen merkittävää. Tarinallisuus loistaa poissaolollaan. Kyseessä on kirjallinen konstruktio, jolla kertoja rakentaa todentuntua, muistuttaa arkipäivästä. Ehkä kertoja itse asiassa muistuttaa juurikin siitä, että elämä ei ole tarina.

Kronikoivat osuudet sijoittuvat kaikki kirjan nyt-hetkeen: aikaan jolloin kertoja-Karl Ove romaaniaan kirjoittaa. Silloin kun kertoja muistelee lapsuuttaan tai nuoruuttaan, teksti saa tarinallisemman sävyn. Muita henkilöitä luonnehditaan ja määritellään kuin hahmoja, etäisyyden päästä. Kertoja kuvaa kokemustaan suhteessa maisemaan: maisemasta on tullut kuva, se ei ole vain olosuhde. Muistoista syntyy pieniä tarinanpätkiä, joissa ovat läsnä syyn ja seurauksen suhteet. Nyt-hetkessä kertojan mieli havainnoi irrallisia asioita, mutta ei vielä järjestä niitä tarinalliseen muotoon, kun taas menneisyyden tapahtumat kertojan mieli on jo ehtinyt järjestää. Oikeastaan *Taisteluni* on kirjallinen esitys siitä, miten mieli ja muisti toimivat.

Omaelämäkerrallisen kirjoitusprosessin aikana tehdään luonnollisesti myös tietoista fiktiointia: jotain jätetään pois, jotain keksitään, nimiä muutetaan, tosielämän ihmisiä yhdistellään henkilöiksi tai henkilöitä etäännytetään esikuvistaan. Ruusu Haarla toteaa, että *Ruskan* kirjoittamista todenmukaisuus jarrutti pitkään. Lopulta hän oivalsi, että hänen oli fiktioitava materiaali itselleen, jotta hän pystyi kirjoittamaan siitä. Toisaalta välillä fiktiokin saattoi rajoittaa: "Mä kadotin mitä mä haluan sanoa ja sitten mun piti tavallaan palata siihen, että mä yritän vaan kertoa sen autenttisena. Mutta se oli

semmosta edes takas menemistä tavallaan koko ajan. Että siitä fiktioimisesta sai jotain tiettyä vauhtia aina välillä ja toisaalta saattoi alkaa junnata paikallaan." (Haarla 2016.)

Yksi selkeä fiktioimisen piste Haarlalle on siirtyminen kirjailijasta ohjaajaksi. *Ruskan* tapauksessa tämä tapahtui noin puoli vuotta ennen harjoitusten alkua, jolloin hän siirtyi tietoisesti ohjaajanäkökulmaan. Hän alkoi kirjoittaa kohtauksia suoraan näyttämölle. Aiemmin hän oli mieltänyt itsensä puhtaasti kirjailijaksi eikä ollut miettinyt kohtausten toimivuutta näyttämön kannalta, mutta nyt hän alkoi miettiä, mikä häntä kiinnostaisi näyttämöllä. Näyttämölle sovittaminen fiktioi tekstiä automaattisesti, sillä siihen liittyy asioiden kärjistäminen ja liioittelu. Näyttämölle sovittaminen on myös kohtausten selkiyttämistä: siinä missä kohtaus kertoi aiemmin viidestä asiasta, niistä valitaan nyt oleellisin. (Haarla 2016.)

Milja Sarkolalle ei ole selvää, missä kohtaa fiktio oikeastaan tapahtuu – paitsi että se tapahtuu alusta alkaen ja toisaalta ei milloinkaan. Hänelle se on loputonta aaltoliikettä. Osittain fiktio on jo tapahtunut tekstissä siinä vaiheessa kun harjoitukset alkavat, osittain se tapahtuu osana muistin prosessia. Kun materiaalia työstää pitkään, siihen turtuu. Jossain vaiheessa esitys on tekijälleen vain esitys, lauseet vain lauseita. Mutta todellisuuden tunnistamisen hetkiä saattaa tulla pitkään vielä ensi-illan jälkeenkin: "Se tunnistus tapahtuu yhtäkkiä jossain esityksessä jonka mä käyn valvomassa, ja sitten tulee myös semmoinen kauhu, että mitä paljastaa itsestään. Voi tulla aivan sellasessa, useimmiten odottamattomassa kohdassa." (Sarkola 2016.)

Itselleni vastaavanlainen kokemus oli *Golgatan* ensimmäisen leikkausversion katsominen. Tekstiä kirjoittaessa oma elämäni muuttui hyvin nopeasti vain materiaaliksi, jonkinlaiseksi tausta-aineistoksi, ja suurimmassa osassa ohjaustilanteita en ajatellut teoksen omaelämäkerrallista lähtökohtaa vaan keskityin elokuvan valmistumiseen. Viimeistään näyttelijöiden mukaantulo muutti teoksen minulle fiktioksi. En itkenyt kuvauksissa kurjaa lapsuuttani. En pitänyt verhoja väärän värisinä siksi, että ne olivat erilaiset kuin lapsuudenkodissani. En edes muistanut, että tämä kaikki liittyi jollakin tavalla henkilöhistoriaani.

Neljä kuukautta kuvausten jälkeen, ensimmäisenä edit-päivänä se kuitenkin iski: olin mennyt tekemään elokuvan vanhemmistani ja lapsuudestani. Olin sohaissut itseäni johonkin hyvin kivuliaaseen pisteeseen, jonka olin kuvitellut käsitelleeni aikaa sitten. Minua itketti. Eikä itkuni liittynyt siihen, että elokuva olisi ollut taideteoksena niin voimakas. Minua itketti oma elämäni – se, millainen lapsuuteni oli ollut ja se, että olin

tehnyt siitä elokuvan. Kun tulin ulos editistä, olin niin järkyttynyt, että meinasin kävellä bussin alle.

Leikkausprosessin aikana järkytykseni luonnollisesti laantui. Materiaali muuttui jälleen materiaaliksi ja elokuva elokuvaksi. Kyseessä oli vain tuo yksi hetki. Edes ensi-illassa en katsonut elokuvaa omakohtaisuuden kautta siitä huolimatta, että paikalla olivat kaikki perheenjäseneni ja ystäväni. Luulen että tuonkertaiseen kokemukseen liittyi sekin, että samoihin aikoihin leikattiin myös toista omaelämäkerrallista elokuvaani, *Joutomaata*. Lisäksi olin keskellä *Naisten juhlan* harjoituskautta. Olin kirjoittanut itseni ja fiktion moninkertaiseen solmuun, olin liian syvällä. En enää oikein tiennyt, missä itse olin suhteessa näihin fiktiivisiin totuuksiin. Enkä varsinkaan tiennyt, miksi olin tehnyt itselleni niin.

8. LÄHEISTEN MATERIAALINA KÄYTTÄMISEN MORAALI

Kun tein kanielokuvaani *Laulu ennen sammumista*, eräs ystäväni koki, että olin käyttänyt häntä sen materiaalina. Elokuvassa on yksi juonilinja, jolla on yhtymäkohtia hänen elämäntarinaansa, mutta en ollut osannut ajatella, että olin tekemässä väärin ottaessani sen osaksi elokuvaa. Henkilökohtainen suhteemme ajautui pitkähköön kriisiin. Siinä oli kysymys suuremmasta asiasta kuin yksittäisestä lyhytelokuvasta: ystäväni koki, että minulla oli yleisemminkin tapana varastaa muiden ihmisten tarinoita. Ja mikä pahinta, että taideteokset olivat minulle aina tärkeämpiä kuin ihmissuhteet.

Jälkikäteen ymmärrän ystäväni reaktiota, vaikken vieläkään osaa nähdä elokuvassa suoraa esikuvallisuutta. Kirjoittaessamme *Naisten juhlaa* Jenni Toivoniemen kanssa tämä muiden elämien käyttäminen taiteen materiaalina nousi yhdeksi näytelmän aiheista. Näytelmässä Alma (yhteinen alter egomme) on tehnyt lyhytelokuvan parhaan ystävänsä Rebekan edellisestä parisuhteesta ja erosta, mikä on ajanut heidän ystävyssuhteensa kuilun partaalle. Näytelmän loppupuolella on kohtaus, jossa Alma ja muut taiteilijahenkilöt arvostelevat Rebekkaa herkkänahkaisuudesta ja kapeakatseisuudesta: heidän näkökulmastaan kaikki on oikeutetusti taiteen materiaalia, myös Rebekka ja hänen elämänsä.

"Vaik sä et oo ite taiteilija niin joku niitä sun juttuja kuitenkin käyttää. Muutenhan ne menis ihan hukkaan", Alma sanoo Rebekalle (Heikkilä & Toivoniemi 2015). Kohtaus ironisoi voimakkaasti taiteilijahenkilöiden puhettavan ja

maailmankuvan. Heidän itsekkyytensä näyttäytyy äärimmäisenä. Näytelmän halki Rebekka syyttää Almaa vampyyriksi: tämä on vienyt Rebekalta oikeuden omiin tarinoihinsa. *Naisten juhlan* ensi-illan aikoihin kysyin ystävältäni (siltä, joka suuttui kandelokuvastani), oliko tämä pahastunut siitä, että käytin kriisiämme näytelmän materiaalina. Hän vilkaisi minua viileästi ja tokaisi: "Enpä kyllä viitsi suuttua samasta asiasta kahteen kertaan."

Kun tekee omaelämäkerrallista kirjaa, esitystä tai elokuvaa, tulee aina käyttäneeksi materiaalina myös muita, ei vain itseään. Läheisten materiaalina käyttämisen moraali on mutkikas kysymys. Kuten Milja Sarkola toteaa: "Ne ei oo yleisiä kysymyksiä, sillain mä ehkä koen. Tai että niihin ei löydy yleisiä sääntöjä eikä yleisiä vastauksia, vaan ne on aina erityisiä, ihmisen omatunnon ja kahdenvälisiä kysymyksiä. Ja sillen ei auta katsoa jonkun toisen kirjailijan [tapausta]... Se voi toki auttaa hahmottamaan omaa kysymystä. Mä oon tosi paljon seurannut sitä keskustelua, julkista keskustelua ja muiden kirjailijoiden lausuntoja ja kirjoituksia siitä, mutta se... Ne moraaliset ja eettiset kysymykset, ne ei oo kollektiivisia vaan kahdenkeskisiä." (Sarkola 2016.)

Pitääkö taideteoksen tekemiseen sitten pyytää lupaa? Tai pitääkö se esitellä tekovaiheessa asianosaisille? Luvan kysymisen keskeisin ongelma on siinä, että mitä jos sitä ei saakaan. Kuka jättäisi kirjansa julkaisematta tai esityksensä esittämättä jonkin yksittäisen ihmissuhteen tähden? En minä ainakaan. Se on itsekästä ja hirveää, mutta niin se on. Olisin valmis muokkaamaan ja piilottelemaan (tiettyyn pisteeseen asti), mutta en jättäisi teosta tekemättä.

Itse ratkaisin *Golgan* kanssa asian seuraavasti: kun aloin kirjoittaa elokuvan käsikirjoitusta, kerroin vanhemmilleni, mistä aiheesta olin tekemässä elokuvaa ja miksi. He ottivat asian tyyneästi. Kunokuva oli leikattu, näytin heille lopullisen leikkausversion. Halusin että he näkevät elokuvan ennen ensi-iltaa, mutta luvan pyytamisestä ei ollut kysymys. Vanhempani pitivät elokuvasta ja kertoivat myös odottaneensa "jotain paljon pahempaa". Olin ehkä liioitellut elokuvan rankkuutta etukäteen, sillä se on oikeastaan varsin lempeä. Isäni oli jollain lailla jopa tyytyväinen, että oli päässyt osaksi elokuvaa. Vanhempani osallistuivat ensi-iltaan ja viihtyivät. Tuntuu että toimintatapani oli järkevä ja olen siitä ylpeä. Minulle oli tärkeää, että sain tehdä kyseisen elokuvan mahdollisimman rehellisesti, mutta tärkeää oli myös se, että perhesuhteet eivät kärsineet siitä tarpeettomasti.

Tehdessään *Traumaruumista* Ruusu ja Seidi Haarla joutuivat kohtaamaan sen, että näytelmän tekeminen oli heidän vanhemmilleen ja näiden lähipiirille kova paikka. Haarlat päättivät tehdä esityksen reaktiosta huolimatta. Ruusu Haarla kokee, että olisi ollut heidän itsensä kannalta kyseenalaista jättää esitys tekemättä siksi, että se aiheutti vaikeita tunteita heidän vanhemmilleen. Se olisi ollut itsepetos. Moraalinen pohdinta suhteessa läheisten kokemukseen kuului kuitenkin prosessiin. Vanhempien loukkaaminen ei ollut tekemisen motiivi, se oli ikävä sivuvaikutus. Tehdessään esitystä Haarlat miettivät jatkuvasti, miten he ilmaisevat asiansa siten, että eivät satuta ketään tarpeettomasti. (Haarla 2016.)

Milja Sarkolan lähipiiristä kukaan ei ole yrittänyt estää itsensä käyttöä teoksen materiaalina, muuta hän on joutunut pohtimaan paljon sitä, miltä toisista ihmisistä tuntuu joutua materiaaliksi teokseen. (Tätä myös käsitellään *Perheenjäsenenessä* ja *Jotain toisessa*.) Kysymys on siitä, mitä asioita toisesta hän tuo julki, osaksi esitystä. Ja toisaalta: mitä tekstin sisältö kertoo kyseisestä ihmissuhteesta? Teksti saattaa paljastaa asioita, jotka eivät ole tulleet ihmissuhteesta aiemmin esille. (Sarkola 2016.)

Kirjoittaessani *Golgataa* suurimmat moraaliset pohdintani liittyivät fyysisen väkivallan näyttämiseen ja käyttämiseen teoksessa. Elokuvan kliimaksina oli pitkään kohtaus, jossa tytön hahmo heittää raivoavan isänsä päälle lasillisen viiniä, ja isä lyö tyttöä. Tämä ei ollut totta (isäni ei ole lyönyt minua), mutta kohtaus tarvitsi isän osalta jonkin äärimmäisen teon. Totuudellisuus ja dramaturginen tehokkuus olivat tässä ristiriidassa. Kun keskustelin käsikirjoituksesta Janne Reinikaisen kanssa, puhuimme eniten nimenomaan lyöntikohtauksesta. Janne piti kohtausta vaikeana – ei pelkästään näyttelijäntyöllisesti vaan elokuvan kokonaisuuden kannalta. Hän koki, että lyönti saattaisi vesittää elokuvan tyylilajin ja viedä pohjan elokuvan maailmankuvalta.

Keskustelu Jannen kanssa voimisti epäilyksiäni kohtauksen suhteen. Lyönti tuntui epärealistiselta: kun elokuvan lähtökohdat olivat muuten niin omakohtaiset, tuntui väärältä lisätä siihen väkivaltaa, joka ei ollut totta. Muuten fiktion todellisuutta käsikirjoituksessa paljon ja reippaasti, mutta väkivallassa meni raja. Muutin käsikirjoitusta niin, että isä ei lyö tytärtään vaan heittää tämän päälle lasillisen viiniä. Tämä oli kaikin puolin lyöntiä parempi ratkaisu: se oli tekona riittävän voimakas, mutta ei tehnyt isästä hirviötä. (Lisäksi se oli elokuvallisesti tehokkaampi ja visuaalisesti kauaskantoisempi teko.) Ei minulle ole tuollaistakaan oikeasti tapahtunut, mutta viinin heittäminen ei tuntunut todellisia ihmisiä kohtaan epärealistiselta samalla tavalla kuin lyönti.

Kysymyksessä väkivallan näyttämisestä yhdistyivät ulkotaiteelliset syyt (oikeudenmukaisuus isääni kohtaan ja henkilökohtaisen suhteen vaaliminen) ja taiteellis-sisällölliset syyt. Koska lyönti ei ollut totta, se ei ollut minulle totta myöskään kokemuksellisesti. Ja siksi se kertoi eri tarinaa kuin se, jonka minä halusin kertoa. Kuten Milja Sarkola sanoo: "Se on niin vahvasti sidoksissa siihen mitä sä oot käsittelemässä. Tavallaan mikä sun tarve on ylipäättään käsitellä jotain asiaa. Se on niin sidoksissa siihen, mikä on sulle se moraalisesti oikeutettu tapa sitä käsitellä. Mitä sä haluat sillä kertoa, sillä työllä. Ja sillonhan se ei ole, tai mä ainakin koen, että perimmäinen syy ei ole paljastaa kenessäkään mitään vaan se syyhän on kertoa jotain ihmisyydestä. Ja se perustelee ne sisällöt siinä. Mulla se sekoittuu heti semmoseen kysymyksiin, että mikä se on mitä mä haluan tällä työllä käsitellä ja tuoda näkyväksi." (Sarkola 2016.) Minä en halunnut *Golgatassa* käsitellä perheväkivaltaa. Se ei ollut elokuvan aihe. Mutta lyönti olisi tehnyt siitä perheväkivaltaelokuvan, ja siksi se tuntui väärältä. Ulkotaiteellinen epävarmuuteni lyöntikohtauksen suhteen viesti samalla myös syvemmästä, sisällöllisestä virheestä, jota olin tekemässä.

Kuinka paljon toden ja fiktion rajoja ylipäättään saa venyttää, jos teos antaa omaelämäkerrallisen tai tunnustuksellisen lukuohjeen? Ruusu Haarlalle oleellisempaa kuin kirjaimellisessa totuudessa pysyminen on löytää tapa, jolla sisällön saa tuntumaan todelta ja tunnistettavalta. Oleellista on noudattaa omaa totuutta, olla totuudellinen oman kokemuksen suhteen. Joskus tuo tapa voi olla liioiteltu ja kärjistetty fiktio, joskus tapahtumien kuvaaminen dokumentaarisesti ja suoraan. Yleisön ei tarvitse olla kartalla siitä, mitä tapahtui todella ja mitä ei. Samalla Haarla kuitenkin kokee, että kaikissa tilanteissa tekijä ei voi suhtautua kevyesti siihen, millaisia vihjauksia esitys antaa tosielämän tapahtumista. Hän nostaa esimerkiksi fyysisen väkivallan: hän ei olisi kirjoittanut *Traumaruumiseen* väkivaltaa, ellei se olisi ollut totta. (Haarla 2016.)

Milja Sarkolan näkökulmasta tekijä on vapaa muokkaamaan ja muovaamaan todellisuutta fiktioksi miten haluaa. Jos teos ei tee dokumentaarisia väittämiä henkilöistään, tekijä ei ole yleisölleen vastuussa siitä, ovatko näyttämöllä esitetyt tapahtumat tosia, keksittyjä vai jotain siltä väliltä. Yksityisellä tasolla kysymys on monimutkaisempi. "Tavallaan mun tekis mieli ajatella, että [...] jos ihminen voi tunnistaa itsensä tekstistä ja esityksestä, niin mä olisin velvollinen esittämään häntä niin, että se olisi oikeudenmukainen. Mutta se on ihan epämääräinen alue." Viime kädessä kysymys kuuluu, onko tekijä vastuussa kuvaamaan kokemuksiaan niin, että se ei loukkaa ketään muuta. Koska kaikki kaunokirjallisuus on potentiaalisesti loukkaavaa,

vaatimus on mahdoton. Sarkola ajattelee, että paras tapa olisi tehdä esitys siten, että se olisi niin fiktiivinen, ettei ihminen kokisi tulleen nöyryytetyksi tai häpäistykseksi. (Sarkola 2016.)

9. VASTAANOTTO

Ruusu Haarla joutui perustelemaan *Traumaruumiin* etiikkaa runsaasti yksityisellä tasolla. Hän kokee, että esitykselle esitetty moraalinen kritiikki ei ottanut huomioon taideteoksen muotoa: "Jotkut asianomaiset, jotka koki että tää kertoo heistä, erotteli tiettyjä kohtia sieltä. Että siellä sanotaan näin, tai siellä on kohtausta jossa esitetään sairastunut ihminen näin. Niin se on vähän heikkoa siinä mielessä, että kun se teos on kokonaisuus, se on niin kuin yksi lause. Sieltä ei voi ottaa sanoja ja arvioida niitä moraalisesti irrallisina." Taiteen kielessä se, mitä jokin kohtausta tarkoittaa, saattaa olla aivan eri asia kuin se, mitä kohtauksessa sanotaan. Alateksti on taiteessa pintatasoa olennaisempaa, mistä johtuen on ongelmallista poimia pinnasta asioita ja syyllistää tekijää niistä. Teosta pitää katsoa kokonaisuutena, jotta voi ymmärtää yksittäisten kohtauksen tai osien funktiota. (Haarla 2016.)

Itse jouduin hieman samankaltaiseen keskusteluun *Naisten juhlasta*. Eräs ystäväni loukkaantui päähenkilö Rebekan ammatista, joka sattui olemaan sama kuin hänen omansa. Näytelmän muut henkilöt ovat taiteilijoita, kun taas Rebekka ei. Muut henkilöt vähättelevät Rebekan ammattia koko näytelmän ajan ja suhtautuvat sääliäsi siihen, että tämä ei ole taiteilija. Lopussa käy ilmi, että Rebekkin on alkanut kirjoittaa kirjaa: itselleni loppuratkaisu on ironinen ja kertoo siitä, että Rebekan taiteilijayhteisö on pakottanut tämän taiteilijaksi. Muu ei kelpaa. Minun ja Jennin näkökulmasta esitys oli pisteliäs satiiri taiteilijoiden itsekeskeisyydestä, yhteisön itseriittoisuudesta ja ihmisarvon sitomisesta taiteilijuuteen.

Pyrkimyksemme ei nähtävästi välittynyt. En tiedä, millä keinoin satiirista lukuohjetta olisi voinut alleviivata, mutta ainakaan se ei avautunut kyseiselle ystävälleni (joka käy teatterissa paljon ja on taitava taiteen lukija). Hän oli lukenut esitystä hyvinkin pintaa pitkin ja loukkaantunut erinäisistä sanoista, joilla hänen ammattiaan esityksessä halvennettiin. Kuten Ruusu Haarla asian tiivistää, hän oli lukenut esitystä yksittäisinä sanoina, ei kokonaisena lauseena. Hänen kokemuksensa tuli minulle valtavana yllätyksenä: se tuli suunnasta ja erityisesti syystä, jota en ollut osannut kuvitellakaan.

Esityksessä käytettiin paljon sellaista ihmissuhteisiin liittyvää materiaalia, johon liittyviä reaktioita osasin pelätä ennakkoon. Tällaista en osannut odottaa.

Jälkikäteen ymmärrän kyllä hänen reaktiotaan. Ensinnäkin teoksen loppuratkaisu ei avaudu helposti, ja ehkä esityksen lopullinen väittäjä jää katsojalle epämääräiseksi. Tämä on meidän virheemme. Toisekseen: jos teos käyttää joiltain osin materiaalinaan kirjoittaja-ohjaajan ja tämän lähipiirin elämää, omaelämäkerrallinen tulkinta laajenee helposti kattamaan sen kaikkia osa-alueita ja yksityiskohtia. Täysin keksitytkin elementit alkavat suhteutua todellisuuteen. Jos ystävät ja perheenjäsenet on kirjoitettu tiettyihin kohtiin teoksessa, he alkavat nähdä itsensä myös siellä, missä eivät ole.

Tästä en osaa sanoa muuta kuin että se on valitettavaa. Minusta on ikävää jos jollekulle tulee paha mieli. Toisaalta – taiteilijat eivät tee taidetta läheisilleen. Miellyttävän ja antoisan kokemuksen rakentaminen ystäville ja sukulaisille ei ole taiteilijan ensisijainen tehtävä. Ajatteluni voi tuntua kovapintaiselta ja kylmältä. Ehkä se onkin; koen tällaisen asenteen omaksumisen välttämättömäksi ainakin siinä tapauksessa, että aikoo käyttää itseään materiaalina teoksissaan.

Naisten juhlan vastaanotossa minut yllätti myös se, miten voimakkaasti Alman hahmo tulkittiin juuri minun alter egokseni (vaikka hänhän oli puoliksi Jenni), ja miten paljon tulkinta vaikutti minulle läheisten ihmisten katsomiskokemukseen. Suuri osa ystäivistäni oli niin hämillään, etteivät he osanneet sanoa esityksestä mitään. Vain koska Alma kuulemma kävelikin kuin minä! Kämpäkaverini sanoi: "No, sen katsominen oli kuin olisi avannut sun huoneen oven." Minun oli vaikea suhtautua näytelmän aiheuttamaan hämmennykseen. En ymmärtänyt ollenkaan, mistä siinä oli kysymys, enkä ymmärrä oikein vieläkään. Edelleen voin ajatella vain, että esitystä ei ollut tehty ystävillemme.

Saara Turunen toteaa, että nauttii katsojana teoksista, joissa saa seurata eri lankoja. Hänestä on miellyttävää joutua miettimään, mihin asiat viittaavat, mikä on kulloinenkin totuuden taso tai fiktion kerroksen paksuus. Mutta kaikki eivät pidä sellaisesta katsomis- tai lukukokemuksesta eikä ihmisten kokemuksia pidä väheksyä. (Turunen 2016.) En minäkään voi sanoa ystävillemme, että heidän kokemuksensa *Naisten juhlasta* on väärä. Jos läsnäoloni esityksessä oli joillekin liikaa, olkoon niin.

Turusen taiteilijaystävien reaktiot romaaniin olivat erilaisia kuin hänen perheensä. Ystäviensä kanssa Turunen saattoi puhua asiasta taiteen kontekstissa: he pystyivät erottelamaan fiktion tasoja ja ymmärsivät omaelämäkerrallisen taiteen diskurssin. Turusen perhe ei ole samalla tavalla tekemisissä taiteen kanssa, ja heille

romaanin lukeminen ei ollut aivan yhtä yksiselitteinen kokemus. Romaanin vastaanoton myötä Turunen tajusi, miten erilaisia formaatteja kirja ja teatteri ovat. Teatteri on paikallista ja kaupunkikohtaista, kun taas kirja leviää koko maahan ja tavoittaa ihmisiä, jotka eivät välttämättä ole harjaantuneet fiktion tasojen erotteluun. "Ne vetää semmosia johtopäätöksiä, että 'aijaa, hei, joo', että yks yhteen. Teidän tyttö kirjoitti teistä näin, ja teidän perhe on tällöinen." (Turunen 2016.)

Turunen kokee myös että hänen näytelmiensä julkinen käsittely (esimerkiksi kritiikki) on ollut syvällisempää kuin romaanin. Teatterikritiikissä ei ole juututtu ruotimaan teosten tosielämän esikuvallisuutta toisin kuin kirja-arvosteluissa. Toisaalta romaanin lukeminen on myös toisella tavalla intiimiä kuin teatterin katsominen. Teatteri on aina jaettu kokemus, johon osallistuvat myös näyttelijät. Jo näyttelijöiden läsnäolo muistuttaa taideteoksen fiktiivisistä luonteesta. Romaania lukiessa sisällön observointi on paljon tarkempaa ja kommunikaatiosuhde tekijän ja lukijan välillä suurempi. (Turunen 2016.)

Myös *Traumaruumiin* tapauksessa yksityiset reaktiot olivat vuorovaikutuksessa julkisen vastaanoton kanssa. Isoimmat ongelmat aiheutuivat *Helsingin Sanomien* kritiikistä, jossa kriitikko teki tiettyjä tulkintoja näytelmän hahmoista ja kirjoitti ne auki. Kritiikissä yhtä näytelmän henkilöistä nimitettiin "epävakaaksi ja narsistiseksi" – minkä lukeminen lehdestä oli luonnollisesti loukkaavaa asianosaiselle. Kritiikin sananvalinta oli järkytys myös Haarlalle itselleen: hän ei olisi ikinä sanonut henkilöstään noin esityksen sisällä. (Haarla 2016.)

10. YHTEENVETO

"Perustuu tositapahtumiin / tai ainakin tosi todelle tuntuviin uniin." - Paperi T: Sanat. (Paperi T 2015)

Isäni vertasi *Goglatan* katsomiskokemustaan siihen, että olisi yrittänyt asettaa päällekkäin kahta kuvaa. Joiltain osin kuvat ovat yhteneväiset ja sulautuvat yhteen, joiltain osin eivät. Yhden hetken tunnistaa täydellisesti omakseen, mutta sitten tapahtuu jotakin vierasta ja kuva luiskahtaa pois paikaltaan. Hän tunnisti elokuvasta itsensä, elämänsä, talonsa, puutarhansa ja ystävänsä; toisaalta hän ei tunnistanut mitään. Kuin minä olisin läpipiirustanut valopöydällä kuvaa, mutta harhautunut välillä ja alkanut

piirtää omiani. Isäni vertaus oli minusta kiinnostava ja kaunis. Jotenkin noin minäkin asian koen. Ne ovat sama. Ne eivät ole sama.



Kuva 7. Gerhard Richter: *Matrosen* (1966).

Omaelämäkerrallinen tekeminen ei kumpua todellisuuden tavoittelusta. Se kumpuaa totuudellisuuden tavoittelusta. Kuten Saara Turunen kuvaa: "Se mitä tavoittelee aina, on se että voisi olla totuudellinen. Että puhuis oikeista asioista." (Turunen 2016.) Tai kuten kirjoitin *Golgatan* ohjaajan sanassa: "Haluaisin tehdä elokuvan, joka on totta. Tarkoitan jonkin psykologisen ja emotionaalisen totuuden löytämistä ja sen tekemistä yleisölle tunnistettavaksi. [...] Elokuvan totuudellisuus tarkoittaa myös tietynlaista realismia elokuvan tyylilajina. Mutta realismilla en tässä yhteydessä tarkoita kurjuuden korostamista tai elokuvan maailman riisumista ja yksinkertaistamista, päin vastoin: minulle todellisuus on taidetta runsaampaa, ja kohti tuota runsautta haluaisin tällä elokuvalla pyrkiä. Usein tuntuu, että elokuvat ovat [...] tavattoman funktionaalisia. Kaikki on omalla (oikealla) paikallaan, kaikki palvelee tiettyä tarkoitusta. Tähän elokuvaan haluaisin sellaista kerroksellisuutta ja kaoottisuutta, jota ainakin minun elämäni on täynnä." (Liite 2.)

Milja Sarkolan mielestä omaelämäkerrallisen tekemisen suurimpia arvoja on havainnon tarkkuus. Tarkkuus voi olla laadultaan psykologista, jonkin tilanteen tai ihmissuhteen syvällistä ymmärtämistä. (Sarkola 2016.) Toisaalta tarkkuus voi olla myös esteettistä. Juuri esteettisen havainnon tarkkuutta tarkoitan puhuessani realismista elokuvan tyylilajina. En tarkoita henkilön psykologiaa ilmentäviä jääkaappimagneetteja tai likaisia astioita tiskipöydällä; tarkoitan pikkutyttöjen käsilaukkuja, sitä miten pellavaiset juhlapuvut rypistyvät ja sitä että kesäjuhlissa istutaan lopulta aina toppatakit päällä. Tällaiset asiat ovat minusta niin kauniita että itkettää, ja ne ovat sitä siksi, että ne ovat totta. Olen elämässäni myös keksinyt monta kaunista kuvaa tai asiaa, mutta niiden kauneus on aina ollut jotenkin pienempää. Minulle kauneinta, itkettävintä ja naurattavinta on havainto. Tunnistettavuus. Totuus.

Omaelämäkerrallisuus ei luonnollisesti ole totuudellisuuden tae. Voimmehan tarkastella omaa elämäämme yhtä huuruisten linssien läpi kuin muutakin materiaalia. Ei lähelle suuntautuva havainnointi ole aina tarkkaa. Ymmärrän omaelämäkerralliseen taiteeseen kohdistuvaa kritiikkiä: se voi totisesti olla hirvittävää ja aiheuttaa myötähäpeää. Heini Junkkaala erittelee ongelman seuraavasti: "Henkilökohtaisuuteen tulisi aina yhdistyä kaksi muuta: rehellisyys ja tarkkuus. Henkilökohtaisuus ilman näitä kahta tuottaa vaivaannuttavia teoksia. [...] Henkilökohtainen aihe, jonka äärellä kirjailija ei ole rehellinen itseään kohtaan vaan pitää esimerkiksi itseään yksinomaan uhrina, hyvänä, pyhänä tai sitten yksinomaan pahana, narsistina, joka ei ansaitse hyvää läheistään, tuottavat asetelmallisia näytelmiä." (Junkkaala 2012, 134.)

Tarve rehellisyyteen ja tarve kirjoittaa asioista, jotka tunnen, estävät minua kirjoittamasta aiheista, jotka ovat kaukana omasta elinympäristöstäni. Yksi tällainen aihe on köyhyys. Tulen keskiluokkaisesta kodista ja olin 20-vuotias kun kävin ensimmäistä kertaa kerrostalolähiössä. Minusta tuntuisi suorastaan epäreilulta kirjoittaa vaikkapa jonkun lähiönuoren tarina. Mitä minä voisin siitä sanoa? Tuntuisi pöyhkeältä väittää, että pystyn vangitsemaan ja välittämään jonkun toisen ihmisen kokemuksen, joka on niin kaukana omastani. Niin kuin Saara Turunen kirjoittaa henkilöhahmojen nimeämiseen liittyen: "Voin vain ja ainoastaan kirjoittaa oman maailmankuvani kautta. Tuntuu kamalan valheelliselta yrittää tekeytyä joksikin muuksi ja uskotella ihmisille, että tässä teille puhuu tämä Minna-Maija." (Turunen 2012, 124.) Tätä voisi pitää mikrotason kulttuurisen appropriatian pelkona. En halua kirjoittaa itselleni vieraasta käsin, koska en halua varastaa kenenkään ääntä. Omalla äänelläni voin tehdä mitä haluan, se on oikeudenmukaisempaa.

Toisaalta olen alkanut epäillä tätä. Jos kaikki kirjoittaisivat itsestään käsin, taiteen diversiteetti olisi olematon. Fiktiohenkilöt olisivat keskiluokkaisia, suurin osa heistä olisi valkoihoisia. Valtaosa olisi miehiä. Kaikki heistä olisivat taiteilijoita. Kaikki maailman taide kertoisi etuoikeutetuista ihmisistä. Se olisi surullista ja tylsää. Olenkin alkanut ajatella, että minun on päästävä yli kulttuurisen appopriaation pelosta ja löydettävä tapa käsitellä muitakin yhteiskuntaluokkiani kuin omaani niin, että se tuntuu reilulta. Se, että se tuntuu vaikealta, ei ole riittävä syy olla yrittämättä.

• • •

En ole oikeastaan koskaan ollut sellainen kirjoittaja, joka saisi ideoita. Elokuva-maailmassa (tai ainakin elokuvakoulussa) vallitsee ideoiden hegemonia: tarkoitan idealla tässä yhteydessä jotakin, jonka voi tiivistää yhteen lauseeseen. Lausetason idea on usein premissi tai konsepti – se sisältää henkilön, lähtötilanteen ja keskeisen konfliktin tai jotkut näistä elementeistä. Meillä on tälle lauseiden laatimiselle nimikin, ideointi. Elokuvaprosessien alut liikkuvat yleensä juuri tällä tasolla. Kun kerromme toisillemme nupullaan olevista teoksistamme, esittelemme ideoita.

Minä en keksi tuollaisia lauseita. Aivoni eivät tuota niitä. Idea on minulle pikemminkin lopputulos kuin lähtökohta. Alussa on vain aiheita, joita haluan käsitellä ja materiaalia, jota haluan käyttää. Usein tuo materiaali perustuu havaintoon itsestäni tai ympäristöstäni. Se saattaa olla kuvia, tapahtumia, henkilöitä tai paikkoja. On ollut virkistävää keskustella kirjoittajien kanssa, jotka kuvaavat työtapaansa *aihelähtöiseksi*. Tunnistin siinä jotain omaa. En tiedä liittyykö aihepähtöinen kirjoittaminen omaelämäkerrallisuuteen – ehkä ei suoranaisesti, mutta omalla kohdallani näen tässä yhteyden. Idea on jotakin jo itsestä ulkoistettua, materiaalin kerryttäminen aiheen ympärille toisella tavalla sisäistä työskentelyä.

Taiteen materiaali voi löytyä tavattoman monenlaisista paikoista, ja olisi väkivaltaista väittää toisia lähtökohtia "oikeiksi" ja toisia "vääriksi". Itse olen viime aikoina inspiroitunut seuraavista asioista: kuukautisista, eräästä huonosta musikaaliesityksestä, jonka herkässä laulunumerossa spottivalo seurasi kohdettaan värisevänä ja epävarmana kuin subjektiivinen käsivarakamera, sekä sukuni intohimoisesta suhteesta perunaan ja perunan ympärillä käytävistä kahvipöytäkeskusteluista. Näillä asioilla ei ole juurikaan yhteisiä nimittäjiä. Ne vaikuttavat

kokoelmalta sattumanvaraisuuksia. Ne eivät ole aiheita eivätkä varsinkaan ideoita. Ja kuitenkin tiedän että ne ovat tärkeitä, en vain vielä tiedä miten.

Meidän on oikeastaan mahdotonta valita, mistä innostumme. Jotkin asiat lipuvat ohitsemme, toiset jäävät jäytämään. Aiheenvaihtelun sijaan, että avaisi sanomalehden tai tietosanakirjan ja etsisi sieltä jotain kiinnostavaa, tärkeää ja ajankohtaista, tuntuu minusta mahdottomalta. Aiheet kutsuvat luokseen ja jos ne eivät jätä rauhaan, niille on vastattava myöntävästi. Minua ovat usein kutsuneet itseäni liittyvät aiheet ja oman elämäni materiaali. Olen sanonut kyllä, ja uskon että parhaat teokseni ovat syntyneet sitä kautta. Maailma löytyy ulkopuoleltani, mutta se löytyy myös sisältäni.

Tämän tekstin lähtökohtana oli puolustautumisen tarve, ja minusta tuntuu että olen onnistunut tehtävässäni. Haastattelujen, aiheeseen perehtymisen ja ennen kaikkea kirjoittamisen jälkeen minua ei enää hävetä. Olen sanonut sanottavani ja tullut vahvemmaksi. En usko että jaksan enää hätkähtää kun kulmakarvat alkavat kohoilla. Mikäli siis vielä teen omaelämäkerrallisia töitä. Mutta luultavasti: *kun* vielä teen omaelämäkerrallisia töitä. Nouskoot kulmakarvat, tuhahtakoot nenät. Mikä hyvänsä taiteilijan lähtökohta on, joku vähättelee sitä kuitenkin. Pilkallista ääntä ei voi jäädä kuuntelemaan. Puolustautumisesta on luovuttava. Emmehän me ole täällä miellyttämässä toisiamme vaan tekemässä jotakin tärkeää.

LÄHTEET

Haastattelut

- Haarla 2016 Haarla, Ruusu. Haastattelu suoritettu 8.3.2016.
- Sarkola 2016 Sarkola, Milja. Haastattelu suoritettu 15.3.2016.
- Turunen 2016 Turunen, Saara. Haastattelu suoritettu 2.4.2016.

Elokuvat, tv-sarjat ja albumit

- Coppola, Sofia: *Lost in Translation* (American Zoetrope & Elemental Films 2003).
- Coppola, Sofia: *Marie Antoinette* (American Zoetrope 2006).
- Dunham, Lena: *Girls* (HBO 2012–).
- Fellini, Federico: *8½* (Cineriz & Francinex 1963).
- Knowles, Beyoncé; Rimmasch, Dikayl & Åkerlund, Jonas: *Beyoncé: Lemonade* (Good Company & Parkwood Entertainment 2016).
- Odell, Anna: *Återträffen (Luokkajuhla)* (French Quarter Film 2013).
- Paperi T: *Malarian pelko* (Johanna Kustannus 2015).

Näytelmät

- Haarla, Ruusu: *Ruska* (2015).
- Haarla, Ruusu & Haarla, Seidi: *Traumaruumis* (2014).
- Heikkilä, Ulla & Toivoniemi, Jenni: *Naisten juhla* (2015).
- Sarkola, Milja: *Jotain toista* (2015).
- Sarkola, Milja: *Perheenjäsen* (2011).

Kirjalliset lähteet

- Auerbach 2000 Auerbach, Eric, *Mimesis – Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*, SKS, Helsinki 2000.
[Saksankielisestä alkuteoksesta suomentanut Oili Suominen. Alkuteos *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendlänischen Literatur*, 1946.]
- Danto 1962 Danto, Arthur c. 'Narrative Sentences', *History and Theory*, 2:2, 1962, s. 146–179.
- Duncan & Ingram 2014 Duncan, Paul & Ingram, Paul (toim.), *Francois Truffaut – The Complete Films*, Taschen, Lontoo 2014.
- Fellini 1980 Federico, Fellini, *Fellini*, Love Kirjat, Helsinki 1980. [Pääosin italiankielisistä alkuperäiskäsikirjoituksista suomentanut Eija Pokkinen. Saksankielinen kokoelma Keel, Anna & Strich, Chrtsian (toim.) *Aufsätze und Notizen*, 1974.]
- Junkkaala 2012 Junkkaala, Heini, 'Perustuu tositapahtumiin', s. 132–151 teoksessa Salminen, Paula & Snicker, Elina (toim.): *Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja*, Like, Helsinki 2012.
- Knausgård 2012 Knausgård, Karl Ove, *Taistehuni I*, Like, Helsinki 2012.
[Norjankielisestä alkuteoksesta suomentanut Katriina Huttunen. Alkuteos *Min kamp I* 2009.]
- Majander 2015 Majander, Antti, 'Hauska esikoisromaani tavattoman tylsästä aiheesta, omasta kasvamisesta', *Helsingin Sanomat* 24.6.2015.
- Montaigne 2015 Montaigne, Michel de, *Esseitä. Osa III*, WSOY, Helsinki 2015.
[Ranskankielisestä alkuteoksesta suomentanut Renja Salminen. Alkuteos *Essais III*, 1588–1592.]
- Mäkelä 2011 Mäkelä, Maria, *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset – Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*, Tampereen yliopisto, Tampere 2011.
- Oluo 2016 Oluo, Ijeoma, 'Beyoncé's Lemonade is about much more than infidelity and Jay Z', 26.4.2016,
<http://www.theguardian.com/commentisfree/2016/apr/25/beyonce-lemonade-jay-z-infidelity-emotional-project-depths>,
sivulla vierailtu viimeksi 19.5.2016.

- Oz 2007 Oz, Amos, *Tarina rakkaudesta ja pimeydestä*, Tammi, Helsinki 2007. [Hepreankielisestä alkuteoksesta kääntäneet Kristiina Lampola ja Pirkko Talvio-Jaatinen. Alkuteos *Sippur al ahava ve-hosekh*, 2002.]
- Sungbeen 2009 Sungbeen, Park, 'Position Paper #11 Arthur C. Danto', <http://parksungbeen.blogspot.fi/2009/10/position-paper-11-arthur-c-danto.html>. Julkaistu 14.10.2009, sivulla vierailtu 15.5.2016.
- Tikkanen, H. 2004a Tikkanen, Henrik, *Kulosaarentie 8*, WSOY, Helsinki 2004. [Ruotsinkielisestä alkuteoksesta suomentanut Elvi Sinervo. Alkuteos *Brändövägen 8 Brändö Tel. 35*, 1976.]
- Tikkanen, H. 2004b Tikkanen, Henrik, *Mariankatu 26*, WSOY, Helsinki 2004. [Ruotsinkielisestä alkuteoksesta suomentanut Elvi Sinervo. Alkuteos *Mariegatan 26 Kronohagen*, 1977.]
- Tikkanen, M. 2010 Tikkanen, Märta, *Vuosisadan rakkaustarina*, Tammi, Helsinki 2010. [Ruotsinkielisestä alkuteoksesta suomentanut Eila Pennanen. Alkuteos *Århundradets kärlekssaga*, 1978.]
- Turunen 2012 Turunen, Saara, 'Minä materiaalina', s. 116–131, teoksessa Salminen, Paula & Snicker, Elina (toim.): *Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja*, Like, Helsinki 2012.
- Turunen 2015 Turunen, Saara, *Rakkaudenhirviö*. Tammi, Helsinki 2015.
- von Bagh 1980 von Bagh, Peter, '17½ – merkintöjä Federico Fellinin elokuvista', s. 7–19, teoksessa Federico, Fellini, *Fellini*, Love Kirjat, Helsinki 1980. [Pääosin italiankielisistä alkuperäiskäsikirjoituksista suomentanut Eija Pokkinen. Saksankielinen kokoelma Keel, Anna & Strich, Christsian (toim.) *Aufsätze und Notizen*, 1974.]

LIITTEET

Liite 1. Haastattelukysymykset

Kysymykset ovat lähinnä ehdotuksia keskustelunaiheiksi. Olen jaotellut kysymykset jonkinlaisten laajempien teemojen alle. Jos jokin kysymyksistä tuntuu liian henkilökohtaiselta tai epämiellyttävältä vastata, voimme ilomielin hyppiä sen yli. Joihinkin kohtiin olen lisännyt sulkuihin omakohtaisia esimerkkejä selventääkseni, mitä oikeastaan tarkoitan. Kysymyksissä on jonkin verran päällekkäisyyksiä.

Aiheen löytäminen

- Oliko xx ensimmäinen selkeästi omaelämäkerrallinen teoksesi, vai oletko käyttänyt itseäsi taiteen materiaalina jo aiemmin?
- Miten päädyit käyttämään omaelämäkerrallista aineistoa teoksessa? Onko se jotain, mitä olit aina ajatellut tehdä, vai oliko aiheen luo löytäminen vaikeaa?
- Koitko tekemisen terapiana, oliko se tapa käsitellä asioita? Vai jotain muuta?
- Oletko omaelämäkerrallisissa teoksissasi ikinä epäillyt aiheita? Onko se tuntunut narsistiselta, oman navan kaivelulta, maailman kannalta vähäpätöiseltä?
- Jos olet epäillyt, miten olet päässyt epäilyksistä yli?
- Aiotko hyödyntää omaelämäkerrallista aineistoa myös tulevilla teoksissasi?

Sisällön avaaminen työryhmälle

- Koetko, että henkilökohtaisen sisällön avaaminen työryhmälle (etenkin näyttelijöille) on vaikeampaa kuin itsestä kaukaisemman sisällön avaaminen?
(Itse olen kokenut ainakin jonkinlaista kärsimättömyyttä selittäessäni vaikkapa kuvaajalle tai lavastajalle, miksi haluan jonkin asian tehtävän tietyllä tavalla. "Minun lapsuudenkodissani oli sellaista" ei ole kauhean ymmärrettäväksi tekevä perustelu, mutta joskus ainoa mahdollinen.)
- Onko ikinä tullut sellaista oloa, että näyttelijä näyttelee "väärin", koska ei muistuta tarpeeksi tosielämän esikuvaansa? Miten esikuvien painolastin voisi karistaa näyttelijänohjaamisesta?
- Koetko että omaelämäkerrallisen aineiston käyttö johtaa auteur-tyyppiseen tekemiseen? Vai jättäkö se yhtä lailla tilaa ensemble-työskentelylle, muiden luovalle panokselle?

Omakuva näyttämöllä

- Jos rakennat näyttämölle kuvan itsestäsi, tarkasteletko tuota henkilöä erityisen kriittisellä katseella? Koetko tarvetta sellaiseen?
- Onko omakuvasta vaikea päästää irti? Koetko siihen erityistä kontrollin tarvetta vai oletko salliva näyttelijän tulkinnalle?

Piste, jossa fiktio alkaa

– Onko sellaista pistettä olemassa? Onko sinulle ikinä tullut sellaista havahtumisen hetkeä, että "ahaa, nyt olen irtaantunut todellisuuspohjasta ja hallinnoin jotain omalakista kokonaisuutta?"

– Jos sellainen piste on löytynyt, onko se pysyvä paikka vai palaako todellisuuskokemus aika ajoin. (Omaehtainen esimerkki: kuvatessani lopputyöelokuvaani toukokuussa 2015 en harvoja hetkiä lukuun ottamatta muistanut, että kysymys oli jostain minun henkilöhistoriaani liittyvästä. Siitä oli tullut fiktiota, jotain minusta irrallaan olevaa. Kun näin elokuvan ensimmäisen leikkausversion saman vuoden lokakuussa, järkytyin. Yhtäkkiä se taas osuikin johonkin kipeään paikkaan minussa. Henkilöt näyttivät vanhemmiltani, maailma kuulosti lapsuudeltani. Sitten leikkaus- ja äänitöiden myötä omaehtaisuuden kokemus hävisi tai unohtui taas.)

Taiteilijuus aiheena

– Kun taiteilijat tekevät taidetta itsestään, taiteilijuus nousee yleensä väistämättä yhdeksi kantavista teemoista. Ja usein taiteilijat, jotka ovat taiteilijoiden lapsia, käsittelevät samalla myös vanhempiensa taiteilijuutta... (Esim. Sarkolan Perheenjäsen.) Onko taiteilijuus sinulle kiinnostava / oleellinen teema vai jotakin implisiittisesti mukana kulkevaa? Onko jotain arvoa siinä, että taiteilijat tekevät taidetta taiteen tekemisestä? Liittykö oman taiteilijuuden käsittelemiseen häpeää?

(Minun mielestäni se on potentiaalisesti arvokas aihe siinä missä mikä tahansa muukin, mutta tämä on aika tyypillinen marinan aihe, jota olen ainakin itse joutunut perustelemaan ja jopa hieman häpeämään.)

Kokemus merkityksellisyydestä

– Koetko käsitelleesi esityksissäsi jotain universaaleja teemoja siitä huolimatta, että pohjalla olisi omaelämäkerrallista aineistoa? Oletko pyrkinyt siihen / onnistunut siinä?

– Oletko joutunut perustelemaan itsellesi ja muille aiheesi merkityksellisyyttä? Onko sinulla sellaista kaiheartavaa ääntä, joka sanoo että "Maailmassa on niin paljon kaikkea vääryyttä, miksi et kertoisi pakolaisista tai rasismista tai vapaakauppasopimuksista?"

– Miksi omaelämäkerrallisen aineiston hyödyntäminen voi sinusta olla hedelmällistä tai merkittävää?

Läheisten materiaalina käyttämisen moraali

– Millaisiin moraalisiin pohdintoihin olet joutunut käyttäessäsi läheisiäsi näyttämöhenkilöiden esikuvina? Vai onko taideteos sillä tavalla itsenäinen, että sen puitteissa voi tehdä "mitä vaan"?

– Jos teoksen todellisuuspohja on jollain tavalla selkeä ja julkilausuttu, täytyykö keksityn / ei-tosipohjaisen materiaalin kirjoittamisen kanssa olla tarkkana? Koetko olevasi jollain lailla vastuussa siitä, että yleisö voi ajatella kaiken menneen juuri sillä tavalla kuin se teoksessa esitetään?

Vastaus

– Joutuuko omaelämäkerrallisuutta selittelemään / puolustamaan? Esim. suhteessa instituutioon (koulu, professorit) tai lehdistöön.

Liite 2. Ulla Heikkilä: Ohjaajan sana *Vappuaaton* (nyk. *Golgata*) tuotantopaketissa 19.1.2015

Vappuaatto on yhden päivän elokuva (seuraavaan aamuun sijoittuvalla epilogilla). Se on yhden perheen ja yhden isä-tytär-suhteen tarina. Ennen kaikkea se on tarina siitä, miten lapset sisäistävät perheessä vallitsevia jännitteitä ja tekevät niistä omia tulkintojaan. Irrationaalisen isän kanssa elävä Inari yrittää löytää maailmaansa logiikan ja järjestyksen Jumalasta. Lopussa hän taitaa tajuta jotain: välähdyksenomaisen hetken verran hän näkee, ettei ole syyllinen isänsä vihaan.

Sanotaan suoraan, että tämä käsikirjoitus on jossain määrin omaelämäkerrallinen. Autobiografisuuden ilmeisistä uhista huolimatta haluan kuitenkin tehdä tämän elokuvan, toivottavasti en terapiana vaan joistain paljon jalommista syistä. Elokuva kertoo siitä, miten lapset kantavat vanhempiensa taakkoja (loppujen lopuksi puhdasta olemassaolon taakkaa) sellaisilla tavoilla ja tasoilla, joita vanhemmat eivät voi kuvitellakaan. Pelko, imitaatio, ymmärrys, puolustelu, kapina, vanhempien epäonnistumisten kompensatio, uskomusjärjestelmät, sopimukset – kaikki nämä keskenään ristiriitaiset tavat reagoida aikuisten maailmaan kietoutuvat lapsessa uudenlaiseksi solmuksi. En tiedä, voiko olla tätä solmua universaalimpaa teemaa, joten haluaisin ajatella, että vaikka tämä elokuva kertoo monella tavalla minusta ja minun kasvuympäristöstäni, se kertoo myös kaikista muista.

Haluaisin tehdä elokuvan, joka on totta. Tarkoitan jonkin psykologisen ja emotionaalisen totuuden löytämistä ja sen tekemistä yleisölle tunnistettavaksi. Elokuva sijoittuu kulttuuriporvariston elämänpiiriin, mutta en usko että se syö siltä temaattista kantavuutta tai kosketuspintaa.

Elokuvan totuudellisuus tarkoittaa myös tietynlaista realismia elokuvan tyyliä. Mutta realismilla en tässä yhteydessä tarkoita kurjuuden korostamista tai elokuvan maailman riisumista ja yksinkertaistamista, päin vastoin: minulle todellisuus on taidetta runsampaa, ja kohti tuota runsautta haluaisin tällä elokuvalla pyrkiä. Usein tuntuu, että elokuvat ovat dramaturgialtaan, kuvaukseltaan, lavastukseltaan, ääneltään ja puvustukseltaan tavattoman funktionaalisia. Kaikki on omalla (oikealla) paikallaan, kaikki palvelee tiettyä tarkoitusta. Tähän elokuvaan haluaisin sellaista kerroksellisuutta ja kaoottisuutta, jota ainakin minun elämäni on täynnä.

Elokuvan totuudellisuus tarkoittaa myös huumorin läsnäoloa, sillä huumori on maailman todellisin asia. Käsikirjoitus on täynnä elementtejä, jotka ovat samanaikaisesti sekä koomisia että traagisia. Haluaisin säilyttää komedian ja tragedian rinnakkaiselon teoksen ominaislaatuna myös lopullisessa elokuvassa. En halua määritellä sitä tyyliä draamaksi, komediaksi enkä varsinkaan draamakomediaksi.

Lisäksi totuudellisuus tarkoittaa sitä, että elokuva välttää henkilöidensä demonisointia ja uhriuttamista viimeiseen asti. Tämän perheen elämä ei ole autuasta, mutta myöskään se ei ole helvetti. Isän hahmo ei ole paha, ennemmin säälettävä ja ennen kaikkea ymmärrettävä. Tytön hahmo taas ei ole uhri, vaikka toki me kaikki tajuaamme että hänen lapsuuttaan tässä tietyllä tavalla uhrataan. Tytön pitää olla naurettava ja myös vähän vaarallinen. Lopun käännekohdassa työstä tuntuu siltä, että hän voisi oikeasti tappaa isänsä. Sellainen viha pienessä lapsessa on kauhea asia: hetki, jossa viha kasvaa

pelkoa suuremmaksi. Eli isä ei ole paholainen eikä tyttö enkeli, ja siinäpä tämän jutun tragedia.

Perhesuhteiden lisäksi elokuva kertoo teatterimaailmasta. Pintatasolla teatteri näkyy lasten nukketeatteriesityksessä ja aikuisten välisissä keskusteluissa. Lisäksi se näkyy Inarin henkilössä: tämän tietystä dramaattisuudessa, viehtymyksessä verisiin kertomuksiin. Inarin uskonnollisuus on osittain aito asia, pyrkimys tuottaa elämään järjestystä ja hallintaa. Toisaalta se on teatteria ja leikkiä, kultaa ja suitsukkeita. Inarin dramaattisen järjestyksen maailmaa hallitsevat rangaistukset ja kosto. Valtaosa hänen elämästään kuluu fiktion parissa, ja niin hän rakentaa dramaturgiaa myös omaan elämäänsä.

Elokuvanteon käytännön haasteiden laajempi pohdiskelu tuntuu tässä yhteydessä (ja työn ollessa tässä vaiheessa) hieman turhulta, mutta sivuanpa nyt niitäkin. Käsikirjoitus ei ole vielä valmis, joten ensimmäinen käytännön haaste on siinä: kirjoita se uudestaan. Olen käynyt tämän hetkistä käsikirjoitusversiota läpi dramaturgin kanssa, ja olen aika hyvin perillä siitä, miten käsikirjoituksesta saadaan parempi. Uusi versio on jo varsin pitkällä. Sen tärkeimmät elementit eivät tule muuttumaan, lähinnä kyse on asioiden keskinäisestä järjestyksestä ja tarinankerronnan tehostamisesta.

Tekemisen kannalta ilmeisiä haasteita asettavat lapsinäyttelijät. En kuitenkaan osaa suhtautua tähän sen suuremmalla kauhulla: vähäiset kokemukseni lasten ohjaamisesta ovat pääasiassa positiivisia, ja uskon tässä ennen kaikkea huolelliseen roolitukseen. Yleisesti ottaen tulen hyvin toimeen lasten kanssa, joten suhtaudun myös heidän ohjaamiseensa ihan luottavaisin mielin. Yksi käsikirjoitusmuutos on kuitenkin epäilemättä helpotus kaikille epäilijöille: lasten välisiä kohtauksia tulee olemaan vähemmän kuin ensimmäisessä versiossa.

Työryhmä koostuu minulle entuudestaan tutuista ja rakkaista ihmisistä, joiden kanssa olen myös työskennellyt aiemmin. He ovat kaikki lahjakkaita ja ihania, ehkä jopa nerokkaita, ja siksi minulla on tähän projektiin täysi luottamus.